C100 0209 0397 01

Les Maîtres de l'Art

Martin Schongauer

LIBRAIRIE PLON

TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY

3 9007 0381 9160 7

DATE DUE

YORK DEC 3 1979

SCOTT DEC - 5 1979

SC NOV 25 1992

RENEWED

DEC 11 1992 SC CIRC

DEC - 6 1992 ST

DEC 07 1992 FAC

JUN 30 2009 SC CIRC

MARTIN SCHONGAUER

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS DANS LA MÊME COLLECTION :

Reynolds, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
David, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Albert Dürer, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.
Rubens, par Louis HOURTICQ, agrégé de l'Université.
Holbein, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
Claus Sluter, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Michel-Ange, par Romain ROLLAND, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Géricault, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Verrocchio, par Marcel REYMOND.
Botticelli, par Ch. DIEHL, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Phidias, par Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Raphaël, par Louis GILLET.
Giotto, par Ch. BAYET, directeur de l'enseignement supérieur.
Scopas et Praxitèle, par Max COLLIGNON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Ghirlandaio, par Henri HAUVETTE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Chardin, par Edmond PILON.
Charles Le Brun, par Pierre MARCEL, docteur ès lettres.
Benozzo Gozzoli, par Urbain MENGIN, docteur ès lettres.
Peter Vischer, par Louis RÉAU, maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy.
Philibert de l'Orme, par Henri CLOUZOT, conservateur de la bibliothèque Forney.
Donatello, par Henri CLOUZOT.
Le Bernin, par Marcel REYMOND.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Lysippe, les Van Eyck, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memling, Ghiberti, Luini, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci, Titien, Giorgione, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Rembrandt, Watteau, Boucher, Fragonard, N. Cochin, Houdon, Prudhon, Gros, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul ALFASSA; BASCH, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; BAYET, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg; Raymond BOUYER; Emile DACIER, sous-bibliothécaire à la Bibliothèque nationale; le comte Paul DURRIEU, membre de l'Institut, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis DE FOURCAUD, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole nationale des beaux-arts; GASQUET, directeur de l'enseignement primaire; Louis GILLET; André HALLAYS; Maurice HAMEL; HOMOLLE, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; LIARD, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Conrad DE MANDACH; Henry MARCEL, administrateur général de la Bibliothèque nationale; G. MENDEL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; Marcel NICOLLE, attaché honoraire au musée du Louvre; P. DE NOLHAC, conservateur du musée de Versailles; POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; S. ROCHEBLAVE, professeur au lycée Janson-de-Sailly et à l'Ecole nationale des beaux-arts; Henry ROUJON, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; Paul VITRY, conservateur au musée du Louvre; Teodor DE WYZEWA; etc., etc.

PARIS. TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 15173.

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

MARTIN SCHONGAUER

ET

L'ART DU HAUT-RHIN

AU XVe SIÈCLE

PAR

ANDRÉ GIRODIE

ATTACHÉ A LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE — 6e

Tous droits réservés

ND
588
S35
G5

Droits de reproduction et de traduction
réservés pour tous pays.

AVANT-PROPOS

A M. Jacques Doucet.
Hommage de respectueuse reconnaissance.
A. G.

Le nom des Schongauer, comme ceux des Dürer et des Holbein, désigne une des familles illustres de l'Allemagne du Sud, mais il évoque encore pour notre esprit autre chose que la puissance, la ténacité, la continuité du génie germanique : dans le fond du tableau où apparaissent les Schongauer, la vallée du Rhin déroule son paysage grandiose.

En décrivant ce paysage, un historien d'art français veut expliquer les raisons qui lui font aimer, dans l'art du Haut-Rhin du quinzième siècle, l'évolution de l'*École d'Alsace*, cause déterminante de Martin Schongauer.

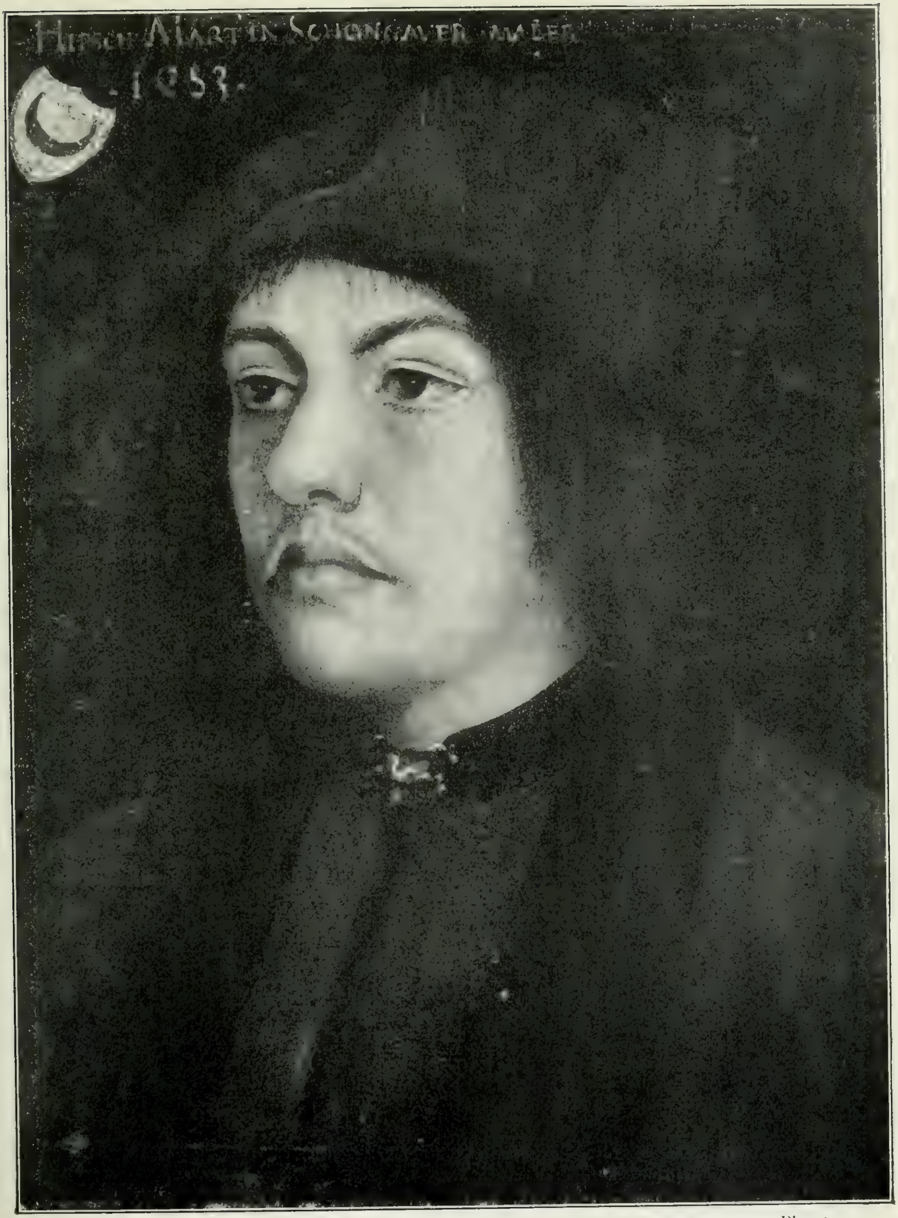
Notre livre se place donc sous le vocable de Martin Schongauer, qui est seul qualifié pour

désigner un ensemble d'artistes, les uns connus, les autres anonymes ou oubliés, dont il demeure le plus expressif.

Il fut une époque où l'on donnait à Martin Schongauer toute œuvre de la région du Haut-Rhin du quinzième siècle. Les découvertes de la critique moderne n'ont pas abaissé *le Beau Martin*. Au contraire, en l'analysant, elles nous le font aimer avec plus de passion. Son œuvre, dépouillée des légendes et rattachée à d'autres œuvres par les lois de filiation, résume mieux les influences multiples qui vinrent unir leur action dans la vallée du Rhin, vers la fin du moyen âge. Nul problème n'est plus complexe que celui de ces influences. Elles ont reflété tous les aspects de la vie rhénane. Telle la *Chimère* de Gustave Flaubert, elles découvrirent aux hommes « des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines ». Échappant aux lois fatidiques du *Père Rhin*, elles exprimèrent les fantaisies de la sensibilité occidentale dans ce qu'elle avait de plus radieux. A défaut du *Royaume lotharingien* que devait voir naître le quinzième siècle rhénan, elles ont créé un *Art lotharingien*, d'où sortit l'*Art du Haut-Rhin*.

Au moment où la Renaissance et la Réforme éveillaient l'instinct de la nationalité qui dort au

cœur des races, Martin Schongauer connut les derniers élans du mysticisme rhénan. Il meurt, et ce mysticisme le suit dans la tombe. Il laisse aux Dürer, aux Holbein, aux Grünewald la triste mission de vivre, isolés, dans une humanité raisonneuse.



Phot. Bruckmann.

Planche I.

HANS BURGKMAIR. — MARTIN SCHONGAUER.

Munich, Ancienne Pinacothèque.

CHAPITRE PREMIER

L'ALSACE AU MOYEN AGE

I. Caractère du pays vogéso-rhénan. — II. Influence de la maison de Bourgogne. — III. Les Habsbourg. — IV. Mœurs et esprit de l'Alsace au quinzième siècle. — V. Le mysticisme rhénan.

UNE enquête sur l'art et les artistes implique nécessairement l'étude préliminaire des conditions de leur existence. Au quinzième siècle, si cet art et ces artistes offrent un attrait exceptionnel, les conditions dans lesquelles ils vécurent sont d'un intérêt aussi grand.

I

L'Alsace est fille du Rhin, mais tout en elle n'est pas rhénan, et le qualificatif de *vogéso-rhénan*

qui s'ajoute aux choses d'Alsace précise leur nuance dans l'Allemagne du Sud.

Dès les origines, une tribu de Celtes traverse le grand fleuve et occupe la plaine que le Rhin et les Vosges encadrent aujourd'hui. Aux dires des tribus qui séjournent encore de l'autre côté du Rhin, celle-là s'est établie à l'étranger, dans l'*Elisâzonôlant,* l'Alsace actuelle.

Treize siècles d'immigrations ont renforcé le type celtique, en Alsace, quand nous voyons apparaître, dans les documents d'archives, la raison d'être du pays vogéso-rhénan.

En 1265, les *Annales des Dominicains de Colmar* nous confient que l'un des frères de ce couvent dessine une mappemonde sur douze peaux de parchemin, travail qui l'occupait encore en 1279. Il s'agissait d'une reproduction de l'*Orbis pictus,* du Portique d'Agrippa, connue sous le nom de *Table de Peutinger* (Bibliothèque Impériale de Vienne). La *Silva Vosagus,* ainsi que l'emplacement des villes et stations romaines de l'Alsace, y sont l'objet de soins attentifs qui dénotent, chez notre copiste, le désir d'expliquer ce qu'il avait sous les yeux.

En effet, la voie romaine de la *Table de Peutinger* justifie non seulement la chaussée Brunehaut de l'Alsace mérovingienne, mais encore la route commerciale qui lui succéda au moyen âge.

L'Alsace était la halte principale de cette route dont le nom nous est donné, en 1347, par les sei-

gneurs qui désiraient obtenir de l'Empereur confirmation du droit d'escorte qu'ils y exerçaient. C'était la *Geleitstrasse*. Suivant l'expression d'un contrat daté de 1347, elle conduisait « de la Flandre jusqu'aux Alpes lombardes ». Partie de la Flandre orientale, elle traversait le Brabant méridional, le Luxembourg, la Lorraine et l'Alsace où elle passait par Strasbourg et Bâle. A Bâle, elle recevait les routes d'Espagne et de France en Allemagne, puis elle continuait à travers la Suisse jusqu'au Septimer, au Saint-Bernard ou au Saint-Gothard.

Ainsi placée au carrefour des routes de l'Europe, l'Alsace devenait l'entrepôt de toutes les richesses importées ou exportées par le moyen âge : d'une part, les produits orientaux provenant de Venise et surtout de Gênes; d'autre part, les laines et les draps flamands; enfin, les récoltes de la Bourgogne et de la Champagne qui venaient s'ajouter à celles du pays. Dans ces conditions, les foires de Strasbourg rivalisaient avec les foires de Beaucaire, de Lyon et de Troyes, ainsi qu'avec les foires de Francfort, de Cologne et de Leipzig. Les *Kaufhäuser* regorgeaient de matières premières. « Le commerce à la commission pour le compte de tiers aiguisait les esprits, favorisait l'éclectisme intellectuel, enrichissait les individus et les villes. Jusqu'au jour où, par suite de la découverte de l'Amérique, la Méditerranée fut abandonnée avec l'Orient,

l'Alsace et Strasbourg en particulier restèrent le grand propulseur de la circulation, dans l'Allemagne du Sud, tant pour les marchandises que pour les lettres et le numéraire[1]. »

II

Le siècle qui nous occupe est celui de l'avènement au pouvoir des bourgeois réunis en corporations, elles-mêmes groupées sous la bannière des *Villes libres*. L'émancipation de sa bourgeoisie permet à Strasbourg de siéger la première au premier des deux bancs occupés, à la Diète de l'Empire, par le Collège des Villes impériales. Le droit de bannière dont elle jouit confère à sa *Vierge en majesté* le privilège de marcher, avant toutes les autres bannières, près de l'Aigle impériale. Au treizième siècle, durant le *Grand Interrègne,* en luttant contre le pouvoir des évêques de Strasbourg et de Bâle, ce sont ces bourgeois et ces villes qui, de Rodolphe de Habsbourg, leur landgrave, font le successeur des Hohenstauffen. En 1273, quand Rodolphe ceignit la couronne de Charlemagne, la ville de Bâle prit à sa charge les frais des fêtes du sacre.

1. X. Mossmann, *le Commerce et l'Industrie à Bâle,* dans *Bull. du Musée historique de Mulhouse*, t. XIII, p. 33.

Combien d'autres charges allaient peser sur l'Alsace, à cause de ces Habsbourg toujours à court d'argent! Autant la maison des Hohenstauffen l'avait allégée des soucis qui accompagnent l'existence d'un pays fertile et de situation enviable, autant la maison des Habsbourg la laissa en butte aux convoitises de ses féodaux et de ses voisins.

Au quatorzième siècle, tandis que le prestige de l'Empereur et du Saint-Empire disparaît peu à peu en Alsace pour faire place à l'autonomie des *Villes libres* réunies, en 1353, sous le nom de *Décapole,* la succession des Habsbourg est ouverte, et le plus influent des héritiers devient la maison de Bourgogne, à laquelle s'associent les deux maisons de Milan et de Savoie.

Imaginons l'état d'esprit d'un bourgeois alsacien de cette route dont nous venons de parler, de cette *Geleitstrasse* où le pouvoir impérial se manifeste sous la forme de seigneurs bénéficiant du droit d'escorte et s'arrogeant une foule de droits dont les marchands sont victimes [1]. Le centre de la puissance des Habsbourg est en Autriche, à Inn-

1. En 1464, d'après Jaroslaw, secrétaire de l'ambassade envoyée auprès de Louis XI par le roi de Bohême George de Podiebrad, les « fiers bourgeois de la ville de Strasbourg » fournissent aux voyageurs une garde de cent hommes pour les protéger, dans les défilés des Vosges, contre les brigandages du comte Hans d'Ebersbourg.

sbruck, et, à cause d'eux, le Brenner fait concurrence au Septimer, au Saint-Bernard ou au Saint-Gothard. Comparée à ces Habsbourg, la maison de Bourgogne est comme l'astre comparé à son satellite, astre bienfaisant entre tous pour les corporations échelonnées sur la *Geleitstrasse*.

Depuis le début du moyen âge, une communauté de langues, de sentiments et d'intérêts réunissait toutes les races de la rive gauche du Rhin dans ce *Pays lotharingien* que les Grands-Ducs d'Occident rêvaient de transformer en royaume.

Aux yeux d'un bourgeois alsacien dont l'idéal se bornait à bénéficier de la route des Flandres en Italie, quoi de plus logique que la réalisation de ce rêve? De même que Thierri d'Alsace avait régné sur les Flandres du douzième siècle, de même tel seigneur flamand ne pouvait-il prétendre à régner sur le pays haut-rhénan du quinzième siècle? En 1469, la vénalité des Habsbourg n'y conviait-il pas Charles le Téméraire quand elle fit gage d'un pays dont leur ancêtre Rodolphe avait connu les bienfaits?

Avant le traité de Saint-Omer, si l'influence de la maison de Bourgogne était acquise, en Alsace, dans le domaine commercial et artistique, l'était-elle aussi fortement dans le domaine politique? La question sera toujours discutée avec un nombre égal de partisans des deux maisons rivales, mais on peut affirmer que les conquêtes pacifiques de

Philippe le Hardi eussent été définitives, en Alsace, sans les brutales convoitises de ses successeurs, sans les froissements qu'ils infligèrent aux Villes libres, où leur légende s'était formée peu à peu sur le modèle de celle des Hohenstauffen.

Le mouvement vers la maison de Bourgogne se dessine, en Alsace, au quatorzième siècle. Il naît chez les seigneurs que l'inconsistance des Habsbourg laisse perplexes sur la direction des événements futurs. En 1369, Brunon Ier de Ribeaupierre, l'un d'eux, après avoir assisté aux fêtes du mariage de Philippe le Hardi avec Marguerite de Flandre et accompagné le duc à Paris, prend part à l'expédition de Picardie où il est fait prisonnier. Depuis 1399, Maximin Ier, fils de Brunon Ier, exerce la charge de grand échanson à la cour de Philippe le Hardi qui, en 1419, songe à lui donner en mariage Catherine de Bourgogne, sa fille, veuve de Léopold IV le Superbe, duc d'Autriche. Grâce à l'autorité de Philippe le Bon et d'Amédée VIII, duc de Savoie, il est nommé protecteur du Concile de Bâle, en 1435. Gaspard, son frère, reçoit le collier de la Toison d'or en récompense de sa fidélité pendant l'expédition du duc de Bourgogne contre les Gantois.

La famille des Ribeaupierre n'est pas seule à accepter avec satisfaction l'idée d'appartenir à la maison de Bourgogne : « Pour cette chevalerie

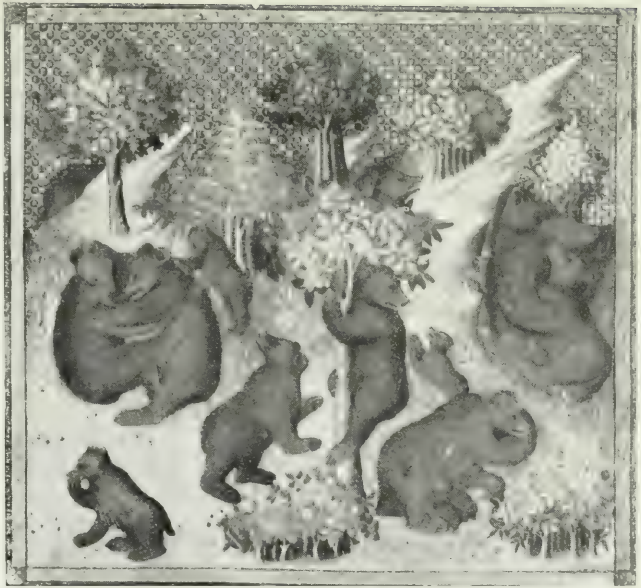
énergique et remuante d'Alsace, le fougueux et violent duc de Bourgogne était le maître idéal. Préférant sa dureté farouche à la molle facilité de Sigismond d'Autriche, ils aimaient mieux, dit le Chroniqueur, faire œuvre de chevalerie sous les ordres du Bourguignon que vivre béatement sous l'Empire[1]. »

En 1477, la sympathie de l'Alsace pour la politique des ducs de Bourgogne a disparu. A la Journée de Nancy, nous trouvons un autre Ribeaupierre parmi les alliés de René II de Lorraine : Maximin II, petit-fils de Brunon I^er^ et fils du grand échanson de Philippe le Hardi. Le *Royaume lotharingien* a vécu. Hans Erhart Tüsch, maître chanteur strasbourgeois, écrit aussitôt une chronique rimée des campagnes et de la mort de Charles le Téméraire : la *Burgundische Hystorie,* et le *Maître B* illustre la *Burgundische Krieg* dirigée contre Pierre de Hagenbach, son landvogt.

III

Est-ce à dire que l'influence des Flandres va quitter la *Geleitstrasse* alsacienne ? A peu près indé-

1. Louis Stouff, *les Origines de l'annexion de la Haute-Alsace à la Bourgogne en 1469.* Paris, 1901, p. 108.



Phot. Berthaud frères.

Planche II.

ATELIER DE HAINSELIN DE HAGUENAU. — SCÈNES DU « LIVRE DE CHASSES DE GASTON PHÉBUS ».

Début du XV^e^ siècle.

Paris, Bibliothèque nationale.

pendante dans les parties lorraine et suisse, cette route n'avait pas à défendre ses intérêts aussi âprement qu'en Alsace. Alors que les sujets du duc René II, comme les bourgeois des cantons suisses, pouvaient, après la mort de Charles le Téméraire, cueillir les fruits de la Journée de Nancy, l'illusion d'échapper aux longues querelles de la noblesse bourguignonne et de la noblesse autrichienne, aboutissant au triomphe de cette dernière, ne laissait à l'Alsace que le maigre privilège de participer, au profit des Habsbourg, à la haine des Allemands pour les *Welches*. Ni la noblesse, ni la bourgeoisie ne furent victimes de ce marché de dupes, et les conditions économiques du pays restèrent *bourguignonnes*. Vainement, à Nancy, le sculpteur Jean Crocq avait taillé le tombeau de Charles le Téméraire dans la collégiale Saint-Georges; vainement, à Berne, le miniaturiste Diebold Schilling avait représenté l'enterrement du Duc; partout on racontait que Charles s'était retiré en Souabe, et les gens du peuple firent des paris ou acceptèrent des créances payables à son retour[1]. Quelques années après la chute de la maison de Bourgogne et le triomphe des Habsbourg, parmi les compagnons du voyage religieux et scientifique que Maximin II de Ribeaupierre fit en Orient, le

1. E. Toutey, *Charles le Téméraire et la Ligue de Constance*. Paris, 1902, p. 391.

peintre néerlandais Erhard Reuwich, d'Utrecht, est chargé de relever les cartes des pays parcourus. Le succès de la relation de ce voyage, publiée à Mayence, en 1486[1], par le chanoine Bernhard de Breitenbach, démontre qu'il existait encore, sur la *Geleitstrasse* dont Maximin II explorait les confins, une nationalité collective que les excès du dernier duc de Bourgogne n'avaient pas amoindrie.

Quelque néfaste que l'avortement du *Royaume lotharingien* ait été pour la politique du Haut-Rhin, tout l'y glorifie au point de vue économique. Outre le transit colossal dont elle gratifia la *Geleitstrasse* durant les deux siècles de sa puissance, la maison de Bourgogne eut une influence décisive sur les corporations. D'étroites et de mesquines qu'elles étaient, soumises au régime des Villes libres, on les voit rapidement s'élargir, ambitionner la première place, englober les patriciens détenteurs du capital et les plébéiens actifs. A Bâle, l'autonomie des corporations dans le ressort de leurs intérêts particuliers était quasi illimitée[2]. Avec la richesse, Strasbourg acquiert une puissance redoutable. Sa lutte contre Charles le Téméraire lui coûte 165 000 florins d'Empire. Elle les jette dans le creuset des libertés communales, et comme au temps de l'invasion des Armagnacs, en 1444, après

1. *Opusculum sanctarum peregrinationum ad sepulcrum Christi* (Hain-Copinger, 3956).

2. X. Mossmann, *ouvr. cité*, p. 11.

la Journée de Nancy, elle chante, à propos des Habsbourg :

Es-tu un roi d'Autriche, un maître de l'Empire romain? Tu devais augmenter l'Empire, et tu as voulu le détruire. Tu as fait venir les meurtriers au détriment des Villes libres. Honte à toi! Grand est ton déshonneur!

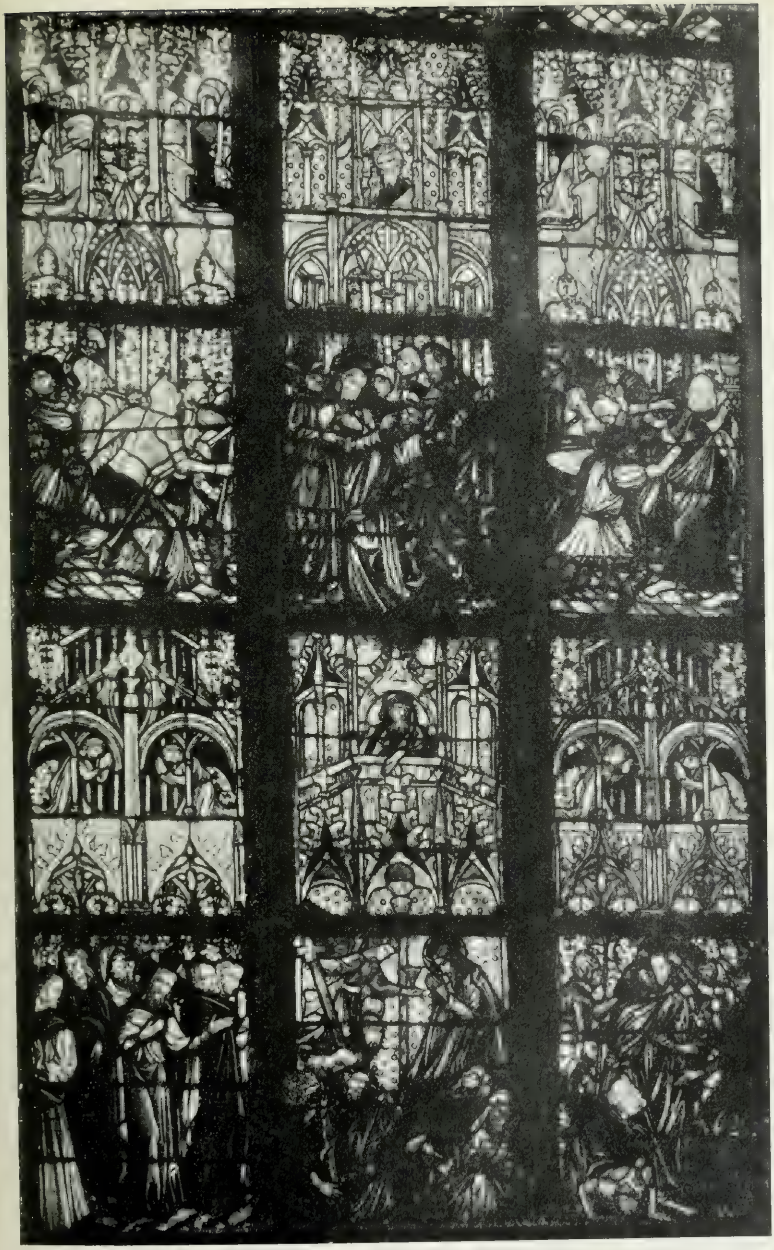
Qui eût osé prononcer ces paroles de malédiction, en Allemagne au quinzième siècle, dans un autre pays que l'Alsace? De quelles véhémentes protestations, au sein des corporations de la *Geleitstrasse*, ce chant était-il l'écho?

A la fin du quinzième siècle, Maximilien I^er^ cherche les moyens d'effacer le pénible souvenir que la mémoire de ses ancêtres avait laissé. En épousant Blanche-Marie, fille du duc Galéas Sforza, il s'est concilié l'alliance des maisons de Milan et de Savoie, anciennes adversaires des Habsbourg. En donnant à Guillaume II de Ribeaupierre d'abord le titre de porte-étendard impérial, puis celui de landvogt d'Alsace que Guillaume I^er^, son père, avait reçu de Frédéric III après la défaite de Charles le Téméraire, enfin le collier de la Toison d'or, il a rallié à sa cause la noblesse du Haut-Rhin. Ce faisant, Maximilien n'avait réalisé que des projets secondaires. Insensibles aux flatteries du poète Melchior Pfinzing, les Villes libres goûtaient peu l'*Histoire des aventures, faits et actions périlleuses du fameux héros chevalier Teuerdanck,* autrement

dit Maximilien d'Autriche, prétendant à la main de Marie de Bourgogne. Bien que cette dernière fût morte, l'intérêt de la *Geleitstrasse* reliait encore l'Alsace aux Flandres. En 1506, la garde qui veille autour du prince-évêque d'Utrecht, David, quatrième bâtard de Philippe le Bon, est une troupe d'Alsaciens sous les ordres de l'écuyer Hans de Strasbourg. Flamands et Lombards fourmillent en Alsace, où l'on sourit des efforts du héros chevalier. L'Empereur eut alors une idée lumineuse qui éblouit son pauvre cerveau. Il fit venir l'humaniste alsacien Jérôme Sattler, dit Gebwiller, et lui ordonna d'exécuter une série de fausses chartes, datées du début du dixième siècle, à l'aide desquelles il s'empressa d'établir la filiation des Habsbourg avec le duc Adalric, père de sainte Odile, patronne de l'Alsace. Fier de cette conquête, Maximilien essaya de la pousser plus avant dans la personnalité sociale du Haut-Rhin, sans réussir à convaincre bourgeois, corporations et Villes libres de la nécessité de sa victoire.

IV

Prépondérante dans les conditions politiques et économiques de l'Alsace du quinzième siècle, la maison de Bourgogne ne le fut pas moins dans les



Phot. W. Heinrich, Strasbourg.

Planche III.

LE MAITRE DE LA GENÈSE DE THANN. — VITRAIL DE LA PASSION.

Fragment - Premier quart du XV^e siècle.

Thann, église Saint-Thiébaud.

mœurs et les goûts de sa société noble et bourgeoise. En 1473, l'entrevue de Trèves avait offert le spectacle du luxe de la cour de Charles le Téméraire comparé à la mesquinerie de la cour de l'empereur Frédéric III. Quand ce dernier visita Strasbourg, Bâle, Ensisheim, Colmar, Schlestadt, Obernai et Saverne, pour se rendre à Metz, puis à Trèves, les marchands de la *Geleitstrasse* alsacienne et lorraine purent établir la différence des ressources que leur offrait sa cour, mise en parallèle avec celle que le duc de Bourgogne, au même moment, conduisait à Trèves par Maëstricht, Aix-la-Chapelle et Luxembourg. Comblé de cadeaux en Alsace et à Trèves, Frédéric III quitte furtivement cette ville sans y payer ses dettes, donnant ainsi raison aux moqueries des seigneurs de la suite de Charles sur la gaucherie et la pauvreté de l'entourage des Habsbourg.

Ce n'était pas aux seigneurs d'Alsace que s'adressaient de telles railleries. En 1450, la mort de Maximilien I[er] de Ribeaupierre avait révélé un passif de 73 000 florins, conséquence de la vie fastueuse que les mœurs bourguignonnes lui imposèrent pendant son séjour à la cour de Philippe le Hardi. Toutes les familles nobles d'Alsace en étaient au même point. Les bourgeois imitaient les nobles. Les marchands vivaient à l'unisson de leurs associés du pays lotharingien. Vers la fin du quinzième siècle, Geiler de Kaysersberg, du haut

de la chaire de la cathédrale de Strasbourg, reprochait aux marchands de posséder de la vaisselle plate et de porter des habits de soie et de velours, qui ne conviennent qu'aux princes et aux nobles. C'étaient les modes bourguignonnes florissantes, à Strasbourg, depuis 1452, les modes chères aux modèles du *Maître ES de 1466,* de ses prédécesseurs et de ses élèves. Vers 1470, à Bâle, « la soif de jouissance ne connut plus de bornes. La plus haute expression de luxe se manifesta dans le costume, dans les beaux habits à crevés permettant l'emploi d'étoffes nuancées de couleurs diverses, mates et miroitantes. La toque italienne, que la mode adopta en même temps, était la coiffure qui s'harmonisait le mieux avec les boucles d'une chevelure naturellement ondulée. Bâle devint alors un des centres des plaisirs en Europe ; son diocèse passait pour être celui où l'on s'amusait le plus dans la vallée du Rhin [1]. »

Loin de nous la pensée de faire l'apologie des mœurs de l'Alsace du quinzième siècle. Tributaire de l'Orient par l'Italie, elle fut le réceptacle des épidémies qui ravagèrent la vallée du Rhin, en même temps que le foyer de toutes ses innovations esthétiques. Il n'est pas de région en Europe où les Flandres et l'Italie aient mieux associé leurs vices, sur un terrain plus favorable à tous les excès, que la

1. X. Mossmann, *ouvr. cité,* p. 36.

Geleitstrasse, mais il n'est pas aussi d'autre région où le châtiment ait suivi la faute de plus près. Ainsi s'explique le parallélisme, dans le Haut-Rhin, des excès de bestialité et de mysticisme, entraînant les uns et les autres, la richesse aidant, une prodigalité de bon augure pour l'histoire de son art.

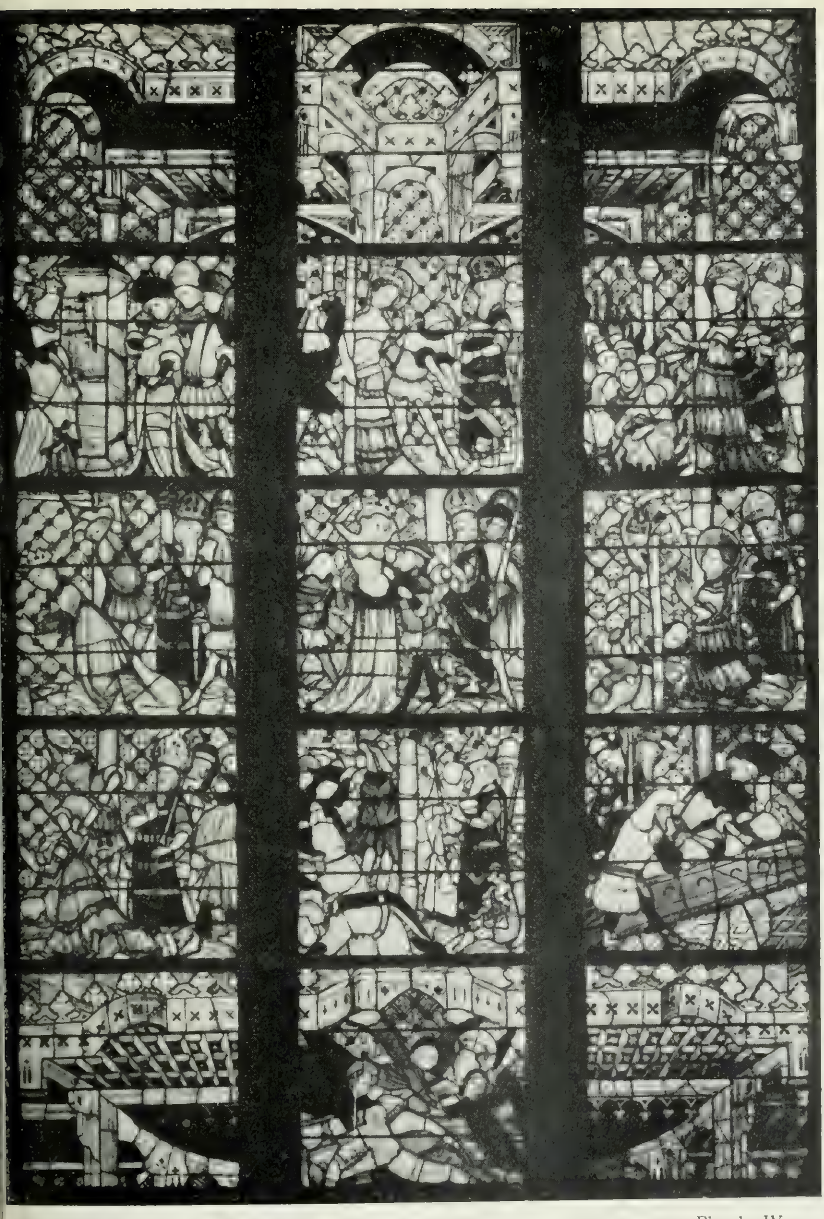
En 1352, à Strasbourg, la *Tribu des Décorateurs de boucliers et des Peintres* végète, à l'ombre de la cathédrale, parmi les plus humbles corporations. Que souffle le vent des Flandres sur les nobles et les bourgeois de la *Geleitstrasse,* nous la retrouverons, en 1412, portant le nom de *Tribu* « *A l'Echasse* » rivalisant avec la *Tribu* « *Au Ciel* » de Bâle et secouant le vieux principe des corporations du moyen âge : évincer les concurrents étrangers au pays. De toutes parts arrivent ces concurrents vers l'*Echasse,* qui les accueille ou les tolère quand ils ne font que traverser l'Alsace dans leurs courses de Flandre en Italie, de France en Allemagne, et inversement. En 1427, les sculpteurs sur bois, — jadis affiliés à la corporation des charrons, — grossissent les rangs des peintres et des orfèvres. En 1482, une nouvelle annexion y incorpore les verriers, les imprimeurs, les relieurs, les tapissiers, les graveurs sur bois et sur cuivre, qui suffisent à peine aux besoins du luxe de l'Alsace et des pays voisins.

V

Le hasard d'heureuses conditions ethniques, politiques et sociales ne suffit pas au développement de l'art. D'autres stimulants sont nécessaires aux hommes que la destinée fait naître avec le pouvoir de traduire leurs visions. Si la richesse fut un sol propice aux semences artistiques, en Alsace, et si les récoltes y furent abondantes, nous le devons au mysticisme haut-rhénan.

Dès le début du moyen âge, lui aussi évoquait l'âge héroïque de l'Alsace sous la domination de la maison de Souabe. Il contribuait à faire revivre les Hohenstauffen, aussi grands qu'ils avaient été jadis dans leurs châteaux où retentissait la voix des *minnesinger* alsaciens, Frédéric de Hiningue, le sire de Gliers, Frédéric de Husen, Gœsli d'Obernai, Godefroi de Strasbourg [1].

1. Godefroi de Viterbe, secrétaire et chapelain de l'empereur Frédéric Barberousse, célèbre en ces termes le château de Haguenau où étaient conservés les insignes de l'Empire, aujourd'hui à Vienne : « Les armoires de César renferment les meilleurs auteurs, elles sont remplies des meilleurs écrivains sacrés. Aimez-vous l'histoire, vous aurez l'embarras du choix. Les lois, les arts, tous les genres de poésie y sont largement représentés » (A. Hanauer, *Bibliothèques et Archives de Haguenau,* dans *Revue d'Alsace,* 1908, p. 216).



Phot. W. Heinrich, Strasbourg.

Planche IV.

ATELIER DE HANS TIEFFENTHAL. — VITRAIL DE LA LÉGENDE DE SAINTE CATHERINE (VERS 1430).

Schlestadt, église Saint-Georges.

Vers le milieu du treizième siècle, la poésie chevaleresque était la principale cause du mysticisme dans le Haut-Rhin. Depuis le *Tristan et Iseult,* les *minnesinger* allemands considéraient la patrie de Godefroi de Strasbourg comme l'endroit où l'on pénétrait le mieux l'esprit des épopées françaises de Guyot de Provins, de Chrestien de Troyes, de Benoit de Sainte-More, d'Albéric de Besançon et de leurs émules. Strasbourg et Haguenau possédaient déjà de véritables librairies qui vendaient les œuvres des *minnesinger* et des trouvères. En 1331, un des ancêtres des futurs alliés de la maison de Bourgogne, Ulrich de Ribeaupierre, charge les deux *minnesinger* strasbourgeois Claus Wise et Philippe Colin de continuer le *Parzival,* de Wolfram d'Eschenbach, afin d'en posséder un texte aussi complet que le *Tristan et Iseult,* de Godefroi de Strasbourg, terminé par ses élèves Ulrich de Turheim et Henri de Freiberg. Le *Neue Parzival,* aujourd'hui conservé dans la bibliothèque de la cour, à Donaueschingen, fut ensuite confié aux calligraphes alsaciens Oenheim et Henselin, ouvriers des *scriptoria* où Conrad Fleck écrivait sa *Flore et Blanchefleur* et Conrad de Würzbourg sa *Guerre de Troie.* Les Manesse, de Zurich, font copier l'œuvre des *minnesinger* et peindre leurs images dans le célèbre manuscrit de la bibliothèque de Heidelberg. En 1365, au retour du voyage qu'il avait fait à la cour d'Avignon, en

compagnie de Philippe le Hardi, l'empereur Charles IV, gagné à la cause du mysticisme chevaleresque, décida que maître Mathieu d'Arras, son architecte, reproduirait, dans la chapelle de la Croix, au Carlsteyn, près Prague, les détails du légendaire temple bâti par Titurel à Montsalvat. Car l'architecture ogivale, importée de France en Allemagne, fut d'abord connue et louée dans les *scriptoria* strasbourgeois, avant que les Rudolf et les Erwin taillassent leurs pierres pour la cathédrale sous l'influence mystique du *minnesinger* Conrad de Würzbourg.

En face du mysticisme féodal, depuis le règne des Hohenstauffen, se dressait le mysticisme des ordres religieux, plus combattif, plus expressif, plus accessible au peuple qu'il allait bientôt dominer. Route des marchands et des artistes, l'Alsace fut aussi la route des moines qui partaient à la conquête de l'Allemagne. Où les Clunisiens étaient passés, au onzième siècle, à la suite de saint Hugues, passèrent les Cisterciens, au douzième siècle, à la suite de saint Bernard. Le treizième siècle voit arriver les Dominicains et les Franciscains.

A ce moment, l'irruption de tant de moines n'alla pas sans quelques conflits, et leurs *Annales* signalent nombre de nez coupés, d'yeux arrachés, de flagellations jusqu'à effusion du sang. Après le partage de l'Alsace entre les belligérants, les Dominicains

devinrent rapidement maîtres du mysticisme haut-rhénan.

De leur origine méridionale, ils gardaient une extraordinaire imagination, bien faite pour séduire la sentimentalité germanique. L'*Annaliste des Dominicains de Colmar* raconte qu'en 1400 « beaucoup d'hommes et de femmes virent apparaître, au moment du crépuscule, au-dessus de la lune, l'image de Dieu assis dans une chaire comme en un lit de justice ». Il ajoute sans hésiter : « un glaive nu sortait de chaque côté de sa bouche semblant indiquer le peuple avec menace. » C'est le thème du *Dieu de vengeance* imaginé par les Dominicains dans la période d'incendies, de tremblements de terre et de *mort noire* qui affolaient l'Alsace de la fin du treizième siècle.

A cette puissance de suggestion, les Dominicains associaient un sentiment exquis de la nature : le même *Annaliste* peuple ses récits d'histoires de cigognes, de ramiers et de roses qui animent ou embaument le jardin du couvent de Colmar.

Enfin, ces dons de vision et d'observation se doublaient d'une dialectique inconnue en Alsace jusqu'à l'apparition des Dominicains. Les récents travaux de MM. Jules Lutz et Paul Perdrizet donnent aux Dominicains du couvent de Strasbourg l'invention d'un des livres les plus influents sur la production artistique que le moyen âge ait ima-

ginés. Il s'agit du *Speculum humanae salvationis* [1], œuvre probable de Ludolphe de Saxe qui appartint à l'ordre des Dominicains, de 1314 à 1340, avant d'aller terminer son existence mystique dans l'ordre des Chartreux.

On ne saurait imaginer livre aussi complexe que ce *Miroir de l'humaine rédemption* où furent agrégés, vers 1324, les éléments les plus hétérogènes : *Somme théologique,* de Thomas d'Aquin, *Légende dorée,* de Jacques de Voragine, *Histoire scolastique*, de Pierre de Troyes, *Recueil des faits et des dits mémorables,* de Valère Maxime, sans oublier aucune des fables de la littérature rabbinique, aucune des ressources de la symbolique médiévale [2]. Tout cela pour exposer, selon la méthode typologique, aux yeux des populations rhénanes dont il rêvait de capter l'âme complexe pleine de légendes et de récits merveilleux, l'histoire de la chute de l'homme et de sa rédemption. Depuis l'arrivée des Clunisiens, la *Geleitstrasse* avait colporté bien des appareils de conquête au service du monachisme : celui des Dominicains de Strasbourg l'emportait sur tous les autres. Jusqu'à la fin du quinzième siècle

1. « *Speculum humanae salvationis* », *texte critique et traduction inédite de Jean Miélot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du quatorzième siècle,* par J. Lutz et P. Perdrizet. Mulhouse, 1907-1909.

2. Paul Perdrizet, *Étude sur le « Speculum humanae salvationis »*. Paris, 1908.

et au delà, des Flandres à la Suisse, le *Speculum humanae salvationis* exercera une influence que nul autre livre ne lui a disputée, à l'exception du *Malleus maleficarum*, du dominicain Sprenger.

Héritiers ou plutôt vulgarisateurs du culte des Cisterciens pour la Vierge Marie, les Dominicains n'imitaient pas l'anéantissement individuel des disciples de saint Bernard dans l'œuvre commune. La mariolâtrie bourguignonne évitait d'associer l'effort cistercien à ses représentations symboliques de la Vierge Marie. Celle que les Dominicains avaient importée d'Italie sur les bords du Rhin ne manquait aucune occasion de célébrer la gloire des docteurs de l'ordre des Prêcheurs. A Berne et à Francfort, les Dominicains chargèrent les peintres Heinrich Bichler ou le *Maître à l'œillet* et Hans et Sigismond Holbein les Vieux de peindre côte à côte un *Arbre de Jessé* et un *Arbre de saint Dominique*. Dans ces deux décorations, exécutées en 1495 et 1501, l'*Arbre de saint Dominique* naît au flanc du fondateur de l'ordre des Prêcheurs et aboutit, lui aussi, à la Vierge Marie. Mais, la place des rois de Juda y est dévolue aux docteurs dominicains, aux gloires d'un ordre mieux qualifié que les rois pour le maintien du mysticisme salutaire à l'Église. En 1490, l'orgueil de cet ordre va plus loin avec le *Maître de la vie de saint Dominique de Darmstadt*, qui représente une véritable *Assomption de saint Dominique* vers le trône où il va s'as-

seoir près du Christ et de la Vierge Marie (Musée Grand-Ducal, Darmstadt). C'est le *Triomphe dominicain* par excellence.

Dès le treizième siècle, à Strasbourg, à Colmar et à Bâle, la plupart de ces gloires dominicaines participèrent aux premières conquêtes de l'ordre des Prêcheurs dans le Haut-Rhin. Elles y furent ce que l'on doit être quand on cherche les moyens de recueillir la succession de prédécesseurs un peu rudes au milieu de races jalouses de leurs libertés. S'agissait-il du Maître? Nul ne connaissait mieux « les affaires du comte de Habsbourg », écrit le *Chroniqueur des Dominicains de Colmar,* car frère Henri de Bâle était l'ami et le médecin d'Anne de Hohenberg, son épouse. S'agissait-il des nobles alsaciens? Le couvent de l'*Unterlinden* s'ouvrait aux filles issues des familles les plus illustres : les Ribeaupierre, les Andlau, les Bulach, les Rathsamhausen, les Flaxland, etc.

Deux couvents de femmes partagèrent, en Alsace, un mysticisme dont les effets stupéfient aujourd'hui l'historien : les Clarisses d'Alspach et les Dominicaines de Colmar.

Depuis 1283, les Clarisses d'Alspach résidaient dans une ancienne abbaye bénédictine, où les Franciscains les cloîtraient si rigoureusement que les novices y entraient, à l'aide d'une échelle, par la seule ouverture pratiquée à cet effet dans les murailles du couvent. En 1459, sœur Mar-

guerite de Kentzingen, fille d'un marchand badois, y peignit une *Passion mystique* d'après les extases que lui donnait quotidiennement le Christ.

Le couvent de Saint-Jean-sous-les-Tilleuls, le célèbre *Unterlinden,* avait été fondé par les Dominicains en 1257. Dès les débuts, sa règle mystique différa complètement de celle des Clarisses d'Alspach. La bibliothèque de l'Université de Bâle possède le manuscrit de cette règle élaborée dans la seconde moitié du treizième siècle. Elle est un des documents les plus précieux pour l'histoire de l'influence dominicaine sur l'art du Haut-Rhin de l'époque gothique [1].

La *Vita sororum de sub Tilia* et l'*Obituaire* manuscrits de l'*Unterlinden*, aujourd'hui déposés à la bibliothèque de Colmar, montrent que les fondatrices et les principales religieuses de ce couvent sortaient de l'Alsace noble. La situation psychologique de toute novice à laquelle s'imposait la *Règle* manuscrite de la bibliothèque de Bâle était donc exceptionnelle. Cette novice connaissait la poésie chevaleresque : il convenait donc de lui en révéler une autre, par transition savante, à l'aide des images qui accompagneront bientôt le texte du

1. *Règle mystique du couvent de l'Unterlinden de Colmar,* traduite et annotée par Victor Henry. Mulhouse, 1900. Nous croyons que cet ouvrage servit de thème à un enlumineur dont l'œuvre n'existe plus.

Speculum humanae salvationis ou de la *Biblia pauperum.*

Elle souffre. *Damoiselle Charité* diagnostique le « mal d'amour ». Elle soupire :

« Qui me donnera des ailes, comme en ont les colombes, afin que je puisse m'élever dans les airs et que, dans les choses célestes, je puisse vraiment et complètement affermir les pieds de mon amour? »

A ces mots, *Damoiselles Foi et Espérance* vont quérir la *Vierge Sagesse* qui révèle à notre novice les causes mystérieuses de son « mal d'amour » :

« Puisque tu as commencé à apprendre ce que tu peux aimer d'un amour véritable, sache donc en toute Vérité qu'Il est l'Unique dont le semblable n'existe au ciel ni sur terre. Il rayonne beau, rouge, incarnat, distingué entre mille. »

Après cette révélation, *Damoiselles Charité et Prière* sont chargées de porter la nouvelle au *Bien-Aimé.* Des blessures que fait à ce *Bien-Aimé* la flèche mystique de *Damoiselle Charité* jaillissent quatre gouttelettes d'amour : *Infusion de grâce, Connaissance de Dieu, Désir céleste* et *Joie spirituelle.* La novice vide la coupe qui contient ce breuvage :

« Et en cette même heure, son Bien-Aimé lui apparut en propre corps : elle se jeta ardemment à son cou, l'étreignit joyeusement de ses bras, et la *Vierge Charité* mit sur sa bouche cette voix et ce cri : — Mon Bien-Aimé est

Phot. Höfle. Planche V.

LUCAS MOSER. — L'AUTEL DE SAINTE MADELEINE (1431).

Tiefenbronn, église.

à moi et je suis à Lui. Je suis à mon Bien-Aimé, et sa direction vers moi se dirige et s'incline, de telle sorte que désormais mon corps et mon âme sont unis entièrement à Lui dans l'Esprit-Saint. »

Bientôt, l'Épouse mystique goûtera les délices du « splendide jardin, tout verdoyant et fleuri, qui se nomme *Unterlinden* ». Elle y prendra place parmi les sœurs *Bonne-Volonté, Affabilité, Ferme-Charité* qui gardent l'hôtellerie et la léproserie; *Merci, Contemplation, Pitié* qui servent au réfectoire; *Conscience pure, Paix, Tranquillité* que l'on trouve au dortoir, etc. Elle y deviendra l'une des visionnaires célébrées dans la *Vita sororum de sub Tilia,* au quatorzième siècle, par sœur Catherine de Gueberschwihr. Elle sera sœur Gertrude de Rheinfelden ou sœur Adélaïde d'Epfig que visitaient la Vierge Marie et les Anges. La vue du Crucifix de l'*Unterlinden* aux chairs putréfiées lui donnera le coup qui fit mourir de douleur la tendre sœur Agnès. Peut-être imitera-t-elle la savante prieure Élisabeth Kempf, qui vivait encore quand Martin Schongauer peignit sa *Vierge au buisson de roses.*

Si l'*Unterlinden* de Colmar était le jardin de l'ordre des Dominicains, on peut dire que le couvent de Strasbourg fut le laboratoire de leur influence dans la vallée du Rhin. Vers 1270, le désir de conquérir les sympathies de la bourgeoisie d'Alsace désigna frère Hugo Ripelin comme prieur

de Strasbourg, sa ville natale. Élève d'Albert le Grand, condisciple de Thomas d'Aquin, et comme lui auteur d'une *Somme théologique,* Hugo Ripelin, après avoir professé à Paris, était devenu prieur de Zurich. Orateur, musicien et peintre, il comptait parmi les frères que les couvents d'Alsace envoyaient à Paris afin d'y soumettre les cas difficiles aux Dominicains français. Son retour à Strasbourg marqua l'acheminement vers le point culminant de l'influence des Dominicains dans la vallée du Rhin.

Au moment où les *minnesinger* strasbourgeois avançaient la cause de l'architecture ogivale, Hugo Ripelin eut l'adresse de participer à leur effort. Non seulement il édifia l'église du couvent dans le nouveau style, mais il transforma peu à peu le mysticisme féodal des *minnesinger* en mysticisme dominicain : Conrad de Würzbourg, l'un d'eux, ne tarda pas à prendre l'habit des Prêcheurs. En attendant le *Speculum humanae salvationis,* Hugo Ripelin introduisit en Alsace le *Speculum majus,* de Vincent de Beauvais, son condisciple parisien, et l'influence de ce livre fut si grande que le prototypographe strasbourgeois Jean Mentelin dut l'imprimer en 1473. Préparant les futures décorations du portail des cathédrales de Strasbourg et de Fribourg-en-Brisgau, Conrad de Würzbourg, dans un étrange poème, divisa l'humanité en deux puissances : l'une groupée autour du *Christ,* sous la

forme des *Vierges Sages*, et l'autre autour du *Prince du Monde*, sous la forme des *Vierges Folles*. Ainsi s'organisait l'immense *corpus* iconographique que le couvent des Dominicains de Strasbourg colligeait, pour les besoins de sa cause, dans le Haut-Rhin.

Peut-être ces rêves de docteurs fussent-ils restés stériles si les vicissitudes de l'existence rhénane ne les avaient transportés sur un autre terrain que celui de l'art. Ils eurent ce privilège. Après avoir travaillé à la gloire de l'ordre de saint Dominique, sans autre but que la conquête des bénéfices matériels, le mysticisme dominicain connut les heures où son rôle devint organique au milieu des calamités qui ravagèrent les rives du Rhin. Si puissante qu'ait été, au treizième siècle, l'influence de l'ancien lecteur du couvent de Strasbourg, frère Albert le Grand, elle ne peut se comparer à l'influence qu'exercèrent, sur les siècles suivants, les fils spirituels de Ripelin : frère Eckart, frère Jean Tauler et frère Henri Suzo. Le recueillement de l'âme en elle-même, l'abandon des illusions terrestres qu'Albert le Grand avait prêchés à Strasbourg et à Cologne cédèrent bientôt le pas à un mysticisme mieux approprié aux temps nouveaux.

Le quatorzième siècle fut une époque tragique pour les peuples rhénans. Livrés aux angoisses de la *mort noire*, obéissant à la double impulsion de haine contre les Juifs et de sympathie pour les

Frères du Libre esprit, ces peuples assistaient aux prodromes de la Réforme.

Des trésors d'illusions se révélèrent alors dans le Haut-Rhin. Jaillie de l'*Unterlinden* de Colmar, l'étincelle mystique embrasa les couvents de moniales du Rhin central et du Bas-Rhin. De sa cellule de Strasbourg, Jean Tauler domina le tumulte, et ce thaumaturge spirituel conjura les défaillances qui menaçaient d'anéantir jusqu'à la *Pfaffengasse* de Cologne. L'émotion reprit ses droits, la volonté redevint un accessoire inutile, la fable de l'au-delà fit encore les délices des peuples du Rhin. Les bourgeois de la *Geleitstrasse* réclamaient un surcroît du bien-être abstrait sans lequel l'âme germanique ne peut vivre : ce fut le mysticisme dominicain, ce fut la suggestion des Prêcheurs du Haut-Rhin, ce fut l'art de Martin Schongauer, de ses prédécesseurs et de ses disciples.

CHAPITRE II

LES PRÉDÉCESSEURS DE MARTIN SCHONGAUER

I. Débuts de l'influence artistique franco-néerlandaise en Alsace et dans le Haut-Rhin. — II. Influence des Van Eyck et de l'art bourguignon. — III. Hans Tieffenthal, Conrad Witz et les artistes des conciles de Constance et de Bâle. — IV. Influences de Thiery Bouts et de Rogier Van der Weyden : Gaspard Isenmann et les graveurs sur cuivre du Haut-Rhin.

I

Aux douzième et treizième siècles, dans le Haut-Rhin, le contact avec les idées françaises avait été l'apanage d'une élite composée de nobles et de religieux. Aux quatorzième et quinzième siècles, les idées flamandes eurent une influence plus profondément ressentie. Des Flandres, le mouvement communal remonta vers le Haut-Rhin, où l'exemple de Gand, de Bruges et d'Ypres suggéra la *Décapole* alsa-

cienne. Inversement, le perpétuel jeu d'échanges entre les Flandres et le Rhin fit pénétrer dans les premières le courant mystique qui de Strasbourg avait gagné Cologne, et de Cologne se répandit en Néerlande. Il en revint bientôt sous une forme où se discerne le génie des races lotharingiennes [1].

1. Dans ses études sur la formation de l'art primitif français, M. le comte Paul Durrieu a défini fort heureusement la communauté de ces races : « Il est certain qu'au développement de la peinture dans la France royale, et particulièrement à Paris, ont concouru des artistes venus des régions du nord et du nord-est de l'ancienne Gaule, avec le Rhin pour limite orientale. De ces régions du Nord, les unes, comme les comtés d'Artois et de Flandre, faisaient partie du royaume de France, au moins à titre de suzeraineté. D'autres, plus au nord, et surtout plus à l'est, en étaient indépendantes, telles que le Brabant, la Hollande, la Gueldre, l'évêché de Liége, auxquels il faut encore joindre l'Alsace. Nos ancêtres appelaient volontiers celles de ces régions qui étaient les plus voisines du Rhin, entre la rive gauche de ce fleuve et la Meuse, « le pays d'Allemagne ». Aujourd'hui, par suite des nouvelles divisions territoriales qui ont partagé cette région entre la Belgique, les Pays-Bas, l'Empire allemand, et même la France pour certaines portions, il est assez difficile de trouver une désignation d'ensemble. J'ai proposé ailleurs, et je demande la permission d'employer ici, pour spécifier cette région d'entre l'Escaut et le Rhin, en y rattachant l'Alsace, l'expression de *Lotharingie*, qui correspond à une délimitation créée historiquement par le traité de Verdun, en 843 » (*La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*. Paris, 1904, p. 50 et suiv.). D'autre part, M. L. de Fourcaud, après avoir établi « qu'en France, et par la France, s'est révélé le génie flamand et s'est éveillée la première gloire flamande, bien avant tout vrai commencement de floraison colonaise », signale, parmi les travaux des ateliers indigènes des Pays-Bas : « au musée de Dijon, le beau retable peint à Ypres par Melchior Brœderlam et

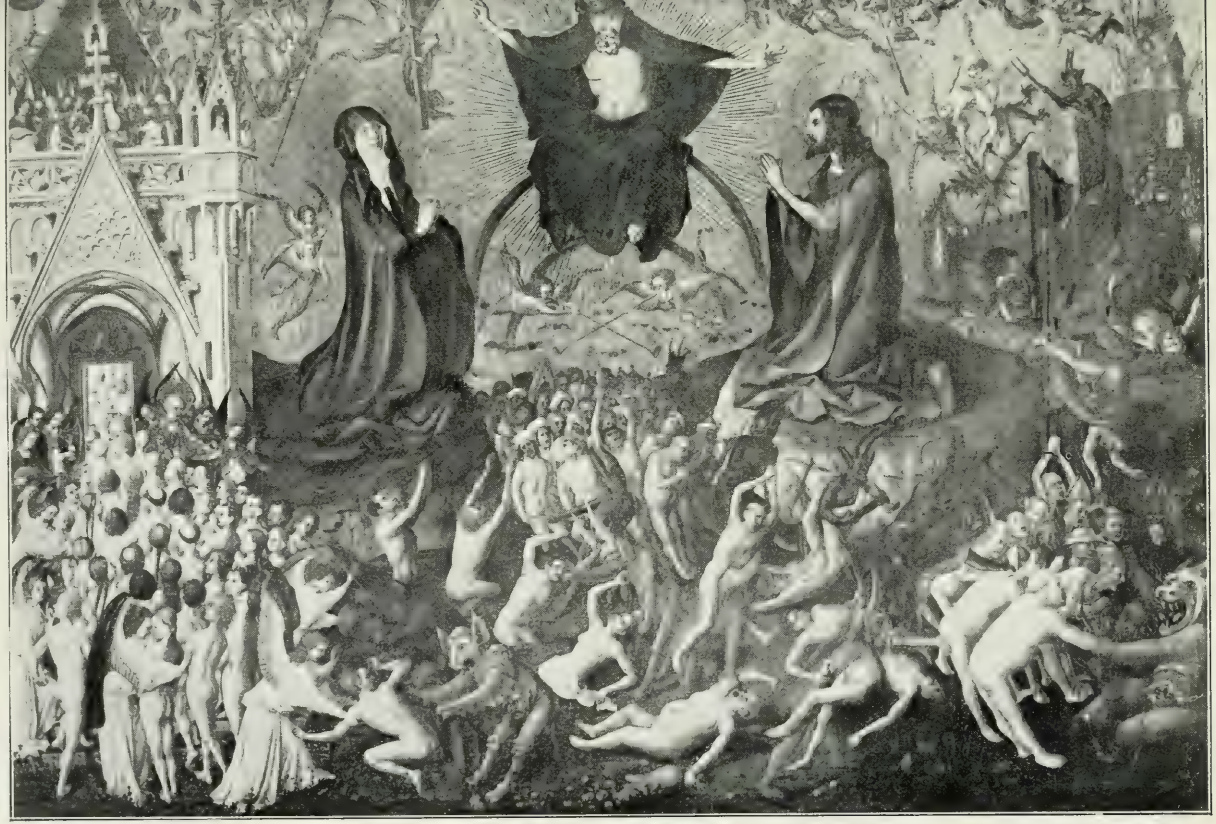
Vers la fin du quatorzième siècle, l'influence artistique néerlandaise pénètre dans le Haut-Rhin. Elle y rencontre celles de l'école de Cologne et des ateliers français. Entre 1390 et 1410 environ, les vitraux de la collégiale Saint-Florent de Niederhaslach furent le résultat de ce choc d'influences. Œuvre de l'atelier des Erwin de Strasbourg, Niederhaslach avait reçu, avant 1287, une série d'évêques debout sous de hauts pinacles, accompagnés de donateurs agenouillés. En 1385, quand les chanoines de Niederhaslach eurent terminé leur église, un maître qui semble avoir fait usage du monogramme *S. E.* commence, pour les fenêtres de ses nefs, des séries de vitraux représentant la *Vie de saint Jean-Baptiste*, la *Légende de saint Florent,* la *Vie de la Vierge et du Christ*, le *Martyre des Apôtres,* les *Œuvres de Miséricorde* et la *Lutte des Vertus et des Vices*. Qui était ce maître? A titre de simple coïncidence, il ne nous semble pas inutile de signaler la présence, à Avignon, en 1377, du peintre Hans Hertsnabel, de Haguenau, auteur d'un polyptique dont M. l'abbé

achevé en 1399, œuvre mémorable bien plus scellée, en dépit de certaines assertions, de signes français que de signes germaniques ou, plutôt, du plus ostensible style international du Nord » (*Histoire de l'Art*, sous la direction de M. André Michel, t. III, 1, p. 176). Au point de vue où se place notre livre, l'expression *style lotharingien* convient mieux que *style international du Nord*, mais nous lui donnons la même signification.

Requin a publié l'état civil[1]. Dans l'école d'Alsace, l'œuvre de cet artiste indique une évolution parallèle à celle de l'école de Cologne sous Wilhelm de Herle et Hermann Wynrich von Wesel. Le *Maître de Niederhaslach*, comme Hermann Wynrich von Wesel[2], a pris contact avec l'art franco-néerlandais : nous verrons plus loin que d'autres artistes du Haut-Rhin situent les sources de leur inspiration à la cour des ducs de Bourgogne où, sans aucun doute, ce maître les avait précédés. Il connaît également l'*Autel du Couvent des Clarisses de Cologne* : sa verrière de la *Vie du Christ* en reproduit la plupart des scènes. Il n'ignore pas les nombreuses *Passions* peintes à Cologne, vers la fin du quatorzième siècle, pour les mêmes Clarisses qui poursuivent l'idéal des merveilleuses *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, de saint Bonaventure, adressées à l'une de leurs sœurs d'Italie. Lui aussi peint une *Passion*, et il y subit la même influence néerlandaise que Con-

1. *Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au quinzième siècle,* dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XIII, p. 118 et suiv.

2. Voir les études de M. E. Firmenich-Richartz, dans la *Zeitschrift für christliche Kunst,* 8e année, qui identifient Hermann Wynrich von Wesel avec l'*Hermann de Coulogne* employé successivement, en compagnie de Jean Malouel, par le duc Philippe le Hardi à la Chartreuse de Champmol (1402) et par la reine Isabeau de Bavière à l'Hôtel Saint-Pol, à Paris (1419).



Phot. Stoedner. Planche VI.

STEPHAN LOCHNER. — LE JUGEMENT DERNIER (VERS 1430).

Fragment de l'autel de l'église Saint-Laurent de Cologne.

Cologne, Musée Wallraf-Richartz.

rad de Soest et l'école de Westphalie. Cette influence pousse le *Maître de Niederhaslach* vers une expression plus naturaliste que celle des maîtres de l'*Autel du Couvent des Clarisses de Cologne* reproduit dans sa *Vie du Christ.* Le médaillon dans lequel il retrace la *Crucifixion* offre une grande analogie avec le panneau du Musée Wallraf-Richartz de Cologne, peint par un élève de Conrad de Soest qui associait l'art de Melchior Brœderlam au souvenir de la chapelle des Espagnols. Pareillement, vers la même époque, un des prieurs du couvent des Dominicains de Colmar se faisait représenter au bas d'un *Calvaire* (Musée de Colmar), où le naturalisme néerlandais et des réminiscences de l'Italie du Nord contre-balancent l'idéalisme colonais. Chez le *Maître de Niederhaslach,* à mesure qu'avance le cycle des verrières de la collégiale, nous voyons disparaître peu à peu cet idéalisme. Les types de sa *Vie du Christ* empruntent encore leur rêverie passive aux *Vierges à la fleur de pois*, du Musée Wallraf-Richartz de Cologne et du Musée Germanique de Nuremberg, mais la spirituelle quiétude des types de Melchior Brœderlam et des artistes franco-néerlandais anime les verrières de la *Vie de la Vierge*, de la *Vie de saint Jean-Baptiste*, du *Martyre des Apôtres*, de la *Légende de saint Florent,* des *Œuvres de Miséricorde* et de la *Lutte des Vertus et des Vices.*

On peut donc considérer le *Maître de Niederhas-*

lach comme le premier artiste du Haut-Rhin qui ait subi l'ascendant de la Néerlande en réservant les droits de l'idiome germanique.

Outre ses dons remarquables de portraitiste, son besoin de tout ramener aux réalités de la vie contemporaine, ce *Maître de Niederhaslach* possède un amour du décor que manifestent de vastes intérieurs architecturaux — tel celui dans lequel se déroule la *Vie de la Vierge* depuis la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la Porte dorée* jusqu'au *Mariage de Marie et de Joseph*, — une profusion de ces petits édicules gothiques chers aux artistes franco-néerlandais, enfin des paysages. L'épisode d'Hérodiade portant la tête du Baptiste derrière un page musicien, anime moins la verrière de la *Vie de saint Jean-Baptiste* que l'image du Précurseur debout dans le Jourdain et entouré d'auditeurs assis sous des arbres. La *Légende de l'anachorète irlandais saint Florent* serait moins attachante si l'artiste n'avait pris soin d'indiquer la nature du sol vosgien, sa flore, sa faune dans la vallée de la Hasel en les faisant participer aux entrevues du roi Dagobert II d'Austrasie et de Florent. Ainsi, dans sa *Fuite en Égypte*, de la Chartreuse de Champmol (Musée de Dijon), Melchior Brœderlam associait un paysage montagneux aux attitudes si pathétiques des fugitifs. Ainsi agissait encore *Haincelin* de Haguenau, compatriote et contemporain du *Maître de Niederhaslach*, dans ses

enluminures, de concert avec Jacques Coëne, de Bruges.

Les recherches de M. le comte Paul Durrieu sur les prédécesseurs des Van Eyck ont précisé le rôle et les œuvres de Haincelin de Haguenau. On le trouve à Paris vers 1403. Il habite la rue Quincampoix, dans le quartier des banquiers lombards [1]. On le nomme tantôt Hans d'Allemagne, tantôt Hans de Haguenau, tantôt Petitjean ou Haincelin (Hansslein). Cet artiste suivit peut-être les Ribeaupierre, lors de leurs voyages en France. Haguenau, son pays natal, comme Strasbourg à toutes les époques, est un des centres de l'industrie du livre exporté d'Allemagne en France et inversement [2]. Vers le milieu du quinzième siècle, un certain Diebolt Lauber y tient boutique de

1. C'est un Lombard, Jacques Raponde, qui le patronne auprès de Jean Durand, physicien de Philippe le Hardi, quand le duc de Bourgogne veut activer la *Bible* (Bibliothèque Nationale, Ms français 166) destinée à Jean, duc de Berry, son frère. Les frères de Limbourg ont commencé cette *Bible*, mais les comptes des Archives de Dijon, le 22 mai 1407, signalent, pour le même travail, les dépenses suivantes : « A Imbert Stanier, enlumineur, XXIIII frans le premier jour de mars mil CCCC et III ; *Item* le III^e^ jour du mois ensuivant à Jacques Cone, peintre, XX frans; *Item* à Hainsselin de Haguenot, enlumineur, le XVII^e^ jour de may mil CCCC et quatre, XVI frans ».

2. Voir le *Journal* de Wille à propos de Strasbourg, centre de l'exportation artistique française au dix-huitième siècle.

manuscrits. « De quelque genre que soient les livres que l'on désire avoir gentiment enluminés, grands ou petits, religieux ou profanes, annonce un de ses catalogues dans l'*Histoire des Trois Mages* (British Museum, n° 28752), on les trouve chez Lauber, écrivain à la Burg de Haguenau. » Et il signale les *Gesta Romanorum*, le *Parzival, Flore et Blanchefleur*, *Tristan et Iseult*, une foule de romans de chevalerie et de livres pieux, parmi lesquels devait se trouver la *Lompartica Historia*, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, nommée dans tous les inventaires de bibliothèques religieuses d'Alsace.

Que Haincelin soit sorti de la *Buchschreibergesellschaft* de Haguenau, cela ne fait aucune difficulté. D'enlumineur de la librairie des Ribeaupierre, qu'il ait passé au service des ducs de Bourgogne, rien n'est plus naturel. Bernard Prost, en établissant sa *Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi et des maisons des princes du treizième siècle à l'an 1500*, n'a-t-il pas rencontré, à la cour des ducs de Bourgogne, en 1438, un compatriote de Haincelin : le ménestrel Thibault de Strasbourg? Ces deux Alsaciens ne suivaient-ils pas les traces, en France, d'une foule d'artistes et d'ouvriers d'art lotharingiens, parmi lesquels les horlogers Henri de Vic et Jean de Wissembourg, issus de villes voisines de Haguenau? Alliée aux entreprises des Bourguignons en

France, dans les Flandres et la vallée du Rhin, la maison de Bavière pouvait-elle oublier le petit Hans de Haguenau, elle qui connaissait si bien l'association dont il était sorti? « Emmerich m'a fait lire un billet que mon gracieux seigneur Robert [Robert de Bavière, évêque de Strasbourg] a écrit lui-même, nous apprend Diebolt Lauber [1], pour demander sept ouvrages, savoir : les deux livres de la *Vie des Saints*, partie d'hiver et partie d'été; le livre peint des *Trois Rois Mages; Morolf* peint; *Guillaume d'Orléans* peint et *Parzival*, les deux livres gentiment peints. Si vous vouliez *le Roi Artus et le noble Iwein,* je consentirais volontiers à vous l'écrire gratuitement, à condition que vous payiez les peintures et la reliure. »

Haincelin travailla donc à Paris pour la reine Isabeau de Bavière, qui occupait en même temps le colonais Hermann Wynrich von Wesel. Il travailla également pour le comte de Hollande Guillaume IV de Bavière-Hainaut avec les neveux de Jean Malouel, Pol de Limbourg et ses deux frères. De 1409 à 1415, il parvient même à obtenir le rang d'enlumineur en titre et valet de chambre de Louis de France, duc de Guyenne, fils du roi Charles V, sans négliger les commandes des ducs de Berry et de Bourgogne. Bref, Hainselin est un

1. A. Hanauer, *Diebolt Lauber et les calligraphes de Haguenau au quinzième siècle*. Strasbourg, 1896, p. 14.

des artistes les plus estimés du début du quinzième siècle, et l'ensemble de son œuvre justifie cette vogue. Les scènes de chasses du *Gaston Phébus,* (Bibliothèque Nationale, Ms français 616), le *Térence,* dit *des Ducs* (Bibliothèque de l'Arsenal, n° 664), deux *Bibles historiales* provenant des ducs de Bourgogne (Bibliothèque royale de Bruxelles, n^os^ 9001-2 et 9024-5) et les *Grandes Heures du duc de Berry* (Bibliothèque Nationale, Ms latin 919) permettent de classer Hainselin de Haguenau immédiatement après les frères de Limbourg parmi les maîtres antérieurs aux Van Eyck.

Si Jacques Coëne de Bruges, comme les frères de Limbourg, paraît avoir subi l'influence de l'art florentino-siennois, ainsi que le remarque M. le comte Paul Durrieu, Hainselin de Haguenau garde son originalité rhénane, un peu lourde mais sincère. La structure des figures qu'il peint fait songer à celles de Melchior Brœderlam : les scènes du *Gaston Phébus* plaisent à son œil d'observateur qui voit une humanité massive et robuste. Nous la retrouvons dans la *Légende de saint Florent,* du *Maître de Niederhaslach.* Pareillement, le même maître associe les savantes architectures de Jacques Coëne au paysage tout de premier plan et très appuyé de Hainselin de Haguenau. Ce paysage n'a rien des besoins de profondeurs que recherchent Jacques Coëne et les frères de Limbourg : il encadre les personnages, il participe

à leur existence, il porte en lui les *Jardins du Paradis,* les *Bancs de gazon*, les *Buissons de roses* dans lesquels le Haut-Rhin sous l'influence de l'art néerlandais cultivera la sentimentalité germanique.

II

L'influence des Van Eyck apparaît dans le texte de la *Chronique de la ville de Thann* rédigée par le franciscain Malachias Tschamser, à l'aide des archives de son couvent, au dix-huitième siècle :

> « 1426. Le 18 septembre mourut Hubert Van Eyck, qui fut le plus excellent de tous les peintres et que l'on nomme généralement l'Apelle néerlandais. »

En 1393, Philippe le Hardi avait marié Catherine de Bourgogne, sa fille, au duc d'Autriche Léopold IV le Superbe. Précédemment, Marguerite de Bourgogne, autre fille de Philippe le Hardi, ayant épousé Guillaume IV de Bavière-Hainaut, l'influence franco-néerlandaise se trouvait donc assise aux deux extrémités de la *Geleitstrasse*. Nous verrons bientôt comment l'union de Marie de Bourgogne, troisième fille de Philippe le Hardi, et du duc Amédée VIII fit pénétrer cette influence en Savoie. Vis-à-vis des Habsbourg, les choses

furent entendues de manière à laisser Catherine de Bourgogne, devenue veuve en 1411, maîtresse du comté de Ferrette, partie du landgraviat de Haute-Alsace qui était le bien patrimonial de son époux. De 1411 à 1426, date du décès de la fille de Philippe le Hardi, tout fut bourguignon autour d'elle, en ses résidences d'Ensisheim, de Thann ou de Belfort, et nous avons vu plus haut comment, en 1419, le loyalisme du comte alsacien Maximin I^er^ de Ribeaupierre faillit mériter la main de Catherine de Bourgogne. Quelques années avant le mariage de la fille de Philippe le Hardi, le versement d'un à-compte sur sa dot obligea les Habsbourg à asseoir la rente stipulée en douaire sur le château et la ville de Thann[1]. Dans cette ville, les Bourguignons trouvèrent une cathédrale commencée en 1307 : leur contribution lui fut acquise. Ainsi, le grand portail de cette cathédrale, dont l'ordonnance rappelle le portail central de celle de Strasbourg, reçut une réplique du *Grand Dieu de Thérouanne*. Pour terminer l'édifice, les maîtres affluèrent. Le 8 novembre 1422, à la demande de Catherine de Bourgogne, l'archevêque Théobald de Besançon vint en bénir le chœur.

Il est regrettable que l'inventaire après décès du mobilier de la fille de Philippe le Hardi n'ait pas été

1. L. Stouff, *ouvr. cité,* p. 16.

Phot. A. Höflinger.

Planche VII.

CONRAD WITZ. — LE ROI DAVID RECEVANT LES TROIS GUERRIERS ABISAÏ, SABOTHAÏ ET BENAJA (VERS 1440).

Fragment de l'autel de Bâle.

Bâle, Musée des Beaux-Arts.

dressé, le 26 janvier 1426, pour son neveu Philippe le Bon, avec le même soin que la liste de ses bijoux de fiancée. Probablement cet inventaire eût mentionné quelque œuvre de l'*Apelle néerlandais,* où nous retrouverions les prototypes des vitraux du chœur de la cathédrale de Thann.

Avant d'analyser ces vitraux, exposons la situation de l'art et des artistes du Haut-Rhin au début du quinzième siècle. Nos certitudes se sont arrêtées, en Alsace, au *Maître de Niederhaslach* que nous avons trouvé sous l'influence des artistes antérieurs aux Van Eyck, dont l'un est d'origine haut-rhénane, Haincelin de Haguenau, et l'autre d'origine néerlandaise, Jacques Coëne de Bruges. En poussant plus avant la comparaison de son œuvre avec celle des maîtres qu'il copiait, nous observons, dans sa *Vie de saint Jean-Baptiste,* particulièrement dans la scène d'Hérodiade portant la tête du Précurseur sur un plateau, précédée d'un page jouant du rebec et marchant vers Hérode assis à la table d'un festin, l'influence de l'art des miniaturistes très voisins des Van Eyck, celui des *Très riches Heures du duc de Berry,* attribuées aux frères de Limbourg, et des *Heures de Turin*, que l'on donnerait aujourd'hui à Hubert Van Eyck lui-même. Cette influence s'affirme, vers le début du quinzième siècle, dans la rose des *Dix Commandements,* de l'église Saint-Georges de Schlestadt, figurés par des personnages tenant des banderoles

auxquelles correspondent les scènes de la vie que réglemente la loi divine.

Quel devait être l'art de *plate peinture* dans une région où le vitrail se montrait si attentif à l'évolution du réalisme franco-néerlandais ?

Les progrès de la technique du « vernis huileux » inquiétèrent la *Tribu des Décorateurs de boucliers et des Peintres* de Strasbourg. Par Haincelin de Haguenau, il est possible que les recherches de Jacques Coëne, recueillies dans le manuel du milanais Jean Algieri, en 1398, soient parvenues à sa connaissance. L'ancienne bibliothèque municipale de Strasbourg possédait un manuscrit allemand de la fin du quatorzième siècle ou du début du siècle suivant, écrit en Alsace, qui était le plus ancien document en langue allemande sur l'histoire de la peinture à l'huile. Il décrivait ainsi le nouveau procédé :

Comment on doit mélanger toutes les couleurs à l'huile : — Je veux aussi enseigner ici comment on doit mélanger toutes les couleurs magistralement et mieux que les autres peintres, et premièrement comment on doit, à cet effet, préparer l'huile pour qu'elle soit transparente et claire et qu'elle sèche d'autant plus vite et volontiers.

Comment on doit préparer l'huile pour les couleurs : — On doit prendre de l'huile de graine de lin ou de l'huile de graine de chanvre ou de la vieille huile de noix, autant qu'on veut, et y ajouter de vieux os calcinés en blanc et aussi beaucoup de pierre ponce, et on laisse bouillir cela

dans l'huile et on enlève l'écume de l'huile et on l'éloigne du feu et on laisse bien refroidir, et, s'il y a une mesure d'huile, on ajoute deux demi-onces de vitriol blanc à l'huile et ainsi il se dissout dans l'huile et devient tout à fait transparent et clair. Après cela, passez l'huile par un linge propre dans un bassin propre et exposez le bassin plein d'huile quatre jours au soleil, et l'huile s'épaissira et sera claire ainsi qu'un beau cristal, et cette huile sèche vite et rend toutes les couleurs bien transparentes et brillantes, et cette huile n'est pas connue de tous les peintres, et de sa bonté cette huile tire le nom de « oleum preciosum ». Une demi-once vaut bien un schelling ; et avec l'huile on doit broyer toutes les couleurs et aussi les mélanger et broyer et mélanger toutes les couleurs à une épaisseur de bouillie d'avoine qui ne soit ni trop épaisse ni trop liquide [1].

A cet enseignement des procédés techniques s'ajouta l'étude de la perspective qu'analysèrent des ouvrages spéciaux, sur le modèle des *livrets de compagnons tailleurs de pierre* (Steinmetzbüchlein) mis en honneur par la Loge de Strasbourg vers le milieu du quatorzième siècle. L'*Album* de Villart de Honnecourt nous montre que la perspective des peintres utilisa les recherches faites, dès le début de l'époque gothique, par les architectes désireux d'apprécier la valeur décorative de leurs œuvres dans l'ensemble des valeurs ambiantes.

1. D'après la copie de la Bibliothèque de la National Gallery, dans BERGER, *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik*. Munich, 1897, t. III, p. 169.

Quand les miniaturistes et les peintres franco-néerlandais substituèrent le paysage au fond d'or, ils consultèrent les *Steinmetzbüchlein*. Jacques Coëne de Bruges, entre autres, se révéla architecte de valeur, et le principal mérite de Hainselin de Haguenau comme de Melchior Brœderlam fut d'avoir osé peindre, les premiers, un paysage sans observer les règles étroites de la perspective architecturale. Vers 1411, le franciscain mayençais Wichand Durnheimer écrivit en Alsace une *Perspective*, aujourd'hui à la bibliothèque de Dresde, qui témoigne des recherches que suscitaient, dans le Haut-Rhin, l'art nouveau de *plate peinture*, son besoin d'exprimer l'ensemble des êtres et des choses, son ambition de détrôner l'architecture et la sculpture en les rabaissant au rôle d'accessoires du paysage peint, de grisailles ou de cadres.

Quels furent les modèles de cette *plate peinture* du Haut-Rhin?

Peu d'années après le mariage de Catherine de Bourgogne, la Chartreuse de Champmol, près Dijon, s'achevait et attirait aussitôt nombre de pèlerinages. Depuis 1377, elle était le chantier le plus prospère de la Lotharingie bourguignonne.

En 1402, quand le Magistrat de la ville de Bâle construisit la *Chapelle « A la Croix des misérables »*, l'influence de Champmol s'exerça sur ses décisions. Aussi le voyons-nous traiter, en 1418, avec

le peintre alsacien Hans Tieffenthal, de Schlestadt, en spécifiant que son travail imitera « la Chartreuse de Dijon en Bourgogne ». D'après les termes du marché, on peut croire que le plafond de la chapelle de Bâle reproduisait les décorations de Jean Malouel et de Hermann de Cologne au plafond de la Chartreuse de Champmol. En outre, les « sujets peints sur les surfaces » devaient être l'équivalent de la « certaine histoire » de Jean Malouel et des décorations de Jean de Beaumez sur les murs de la même Chartreuse.

Hans Tieffenthal était né à Schlestadt vers 1390. On ne sait rien de ses débuts, mais la comparaison de l'existence de ce peintre-graveur du Haut-Rhin avec celle de Hans Witz, autre peintre-graveur, son contemporain, permet d'établir les origines du maître dont le premier travail connu, en 1418, reproduit un ensemble franco-néerlandais.

Hans Witzinger, dit Hans Witz, né à Constance dans le dernier quart du quatorzième siècle, se fixe à Nantes, en 1402, à la cour de Jean V, duc de Bretagne, qui l'emploie à décorer la cathédrale de Nantes. En 1412, il revient à Constance où l'attirent les préparatifs du concile.

Le travail exécuté à Bâle, en 1418, par Hans Tieffenthal prenant date de l'année où ce concile fut terminé, on peut croire que le maître alsacien y fit partie de la multitude d'artistes groupés, de 1414 à 1418, autour des souverains et des pré-

lats fixés à Constance. Ici débutent les efforts combinés des trois maisons de Bourgogne, de Savoie et de Milan, dans le Haut-Rhin, avec un faste éblouissant, parmi les fêtes, les tournois et les festins, au milieu d'une horde de bateleurs, de musiciens, de courtisanes, de marchands et d'artistes venus de tous les pays d'Europe.

Après la désastreuse clôture du concile de Constance, tandis que Hans Tieffenthal s'arrête à Bâle, Hans Witz, probablement accompagné de Conrad Witz, son fils, retourne en France. Vers 1424, il est au service du duc de Bourgogne Philippe le Bon, sous le nom de *Hance de Constance.* A Bruges, avec Colart Levoleur de Hesdin, il organise la joûte de Philippe le Bon et de Humphroi, duc de Gloucester, époux de Jacqueline de Bavière-Hainaut. Bref, voici nos deux Souabes dans le milieu où évoluent les Van Eyck, particulièrement Jean, qui dut avoir une influence considérable sur les Witz.

Que devient l'alsacien Hans Tieffenthal après sa décoration de la *Chapelle « A la Croix des misérables »* de Bâle? En 1423, il est peintre de la ville de Schlestadt. Pour mieux dire, Tieffenthal travaille dans la Haute-Alsace. L'influence que subissent les Witz à la cour de Philippe le Bon, Tieffenthal la ressent à la cour de Catherine de Bourgogne. Nous rattachons à son atelier le cycle des vitraux de la cathédrale de Thann, où se révèle

l'influence des derniers maîtres d'avant les Van Eyck, sinon des œuvres de leur début.

M. Robert Bruck[1] distingue trois artistes dans ce cycle de vitraux : le *Maître de la Genèse,* qui appartient au premier quart du quinzième siècle; le *Maître des Dix Commandements,* qui travailla dans la première moitié de ce siècle, et le *Maître du Martyre de sainte Catherine,* dont l'œuvre est postérieure à 1422 et date de l'inauguration du chœur de la cathédrale de Thann.

Le *Maître de la Genèse* nous présente d'abord *Dieu le Père* assis sur un trône, dans un décor architectural, entouré d'anges musiciens. Une tiare surmonte son chef barbu et chevelu. Il tient un sceptre et bénit. C'est le *Dieu le Père* que nous retrouverons plus tard dans l'*Adoration de l'Agneau.* L'ordonnance de la scène fait songer aux miniatures des *Heures de Turin.* En outre, les formes sculpturales des vêtements du Créateur, en toutes les représentations des époques de la Genèse, dérivent des figures du *Puits des Prophètes,* de Claus Sluter. Rien ne déguise la réminiscence : les vitraux du *Maître de la Genèse,* de Thann, devaient être la conséquence des études pour la décoration de la *Chapelle « A la Croix des misérables »* de Bâle. Si le caractère du *Moïse* de Claus

1. *Die elsässische Glasmalerei vom beginn des XII. bis zum ende des XVII. Jahrhunderts.* Strasbourg, 1902, p. 100 et suiv.

Sluter apparaît dans le *Dieu le Père en majesté* de ces vitraux, l'*Isaïe* suggère au *Maître de la Genèse* l'image de son *Créateur* mesurant la terre à l'aide d'un compas, lançant les astres dans le ciel ou faisant naître la faune et la flore d'un geste autoritaire.

Ce *Maître de la Genèse*, si profondément touché par le réalisme de Claus Sluter, exprime son idéal dans une *Passion* à laquelle devait songer le franciscain Malachias Tschamser quand il inscrivait la mort d'Hubert Van Eyck parmi les faits mémorables du couvent de Thann. Le voisinage de ce couvent incita le *Maître de la Genèse* à suivre le texte des *Méditations* de saint Bonaventure. Il retrace d'abord l'histoire des fils d'Adam. Il aide ensuite le *Maître des Dix Commandements* à conduire le drame à travers l'existence de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et les débuts du Christ, jusqu'à la *Passion* dans laquelle il reste seul en présence des modèles qui semblent avoir inspiré sa *Genèse*.

Si le *Dieu le Père* des *Heures de Turin* et celui des vitraux de Thann présentent quelque similitude, rien n'est plus curieux que de retrouver, dans la *Passion* alsacienne, plusieurs compositions et types du manuscrit franco-néerlandais : le *Baiser de Judas*, par exemple, et, mieux encore, l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* près de trois apôtres endormis, dont saint Pierre qui ronfle, la

Planche VIII.

CONRAD WITZ. — LA PÊCHE MIRACULEUSE (1444).

Fragment de l'autel de Genève.

Genève, Musée d'art et d'archéologie.

bouche ouverte, la main posée sur son épée. Le point de vue iconographique différencie toutefois les deux *Passions* de Turin et de Thann. Dans les *Heures de Turin*, la concordance de la vie du Christ et des prophéties est indiquée, selon la méthode du *Speculum humanae salvationis*, par les frises ou les lettres ornées qui accompagnent une *Passion* supposée d'Hubert Van Eyck. A Thann, désireux de donner à saint Bonaventure le pas sur Ludolphe le Chartreux et de mettre en valeur le rôle dramatique de la *Passion* au détriment de sa valeur typologique, le *Maître de la Genèse* emploie le décor de la *Biblia pauperum*. Le prophète apparaît aux galeries de l'édifice dans lequel se déroule sa *Passion*. Il montre la scène qu'il avait annoncée jadis et qui se réalise aujourd'hui telle que la représentaient les *Mystères*, telle que l'exprimaient les *Jeux de Pâques* déjà florissants dans le Haut-Rhin.

Jamais, avant le *Maître de la Genèse*, l'art de ce Haut-Rhin n'avait donné plus de puissance dramatique à son besoin d'émotion, à ses dons d'observateur de la réalité. En identifiant ce maître avec Hans Tieffenthal, nous songeons à l'épitaphe que l'humaniste Hans Witz *(Sapidus)* de Schlestadt composa pour le tombeau du peintre, en 1520 :

Dans cette urne sont enfermées les cendres de Hans de Schlestadt, nom illustre parmi les maîtres de la Peinture. L'un, par la magie de son art, a su tromper l'œil même de l'artiste; l'autre a attiré sur sa toile les oiseaux

déçus; un troisième a représenté la beauté de Vénus; de brillants ouvrages ont illustré le pinceau de chacun. Mais tous eussent préféré à leur gloire les leçons d'un maître si éminent et eussent voulu s'enrichir des découvertes de son génie. Un œuf ne ressemble pas plus à un œuf que son art n'imite la Nature à laquelle il s'est égalé [1].

A côté du *Maître de la Genèse* apparaît le *Maître des Dix Commandements*. Telles des scènes de ces commandements contiennent, elles aussi, des types nés sous l'influence de Claus Sluter : *Moïse recevant les Tables de la Loi* et *Moïse élevant les Tables*. Telles autres — en particulier l'*Adultère* avec ses personnages enlacés — montrent combien l'idéal du *Maître des Dix Commandements* de Thann diffère de celui des *Dix Commandements* de Schlestadt, et quel accent de réalisme distingue cette évolution.

III

Au moment où les souabes Hans et Conrad Witz, revenus à leur point de départ, importent la manière de Jean Van Eyck sur la rive gauche du Haut-Rhin, à Rottweil, entre 1428 et 1431, voici

1. L'épitaphe de Hans Tieffenthal est une adaptation de celle de Jean Van Eyck. Voir CAREL VAN MANDER, *le Livre des Peintres*, édit. Hymans, t. I, p. 40.

que l'alsacien Hans Tieffenthal, vers 1430, adopte cette manière dans sa *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie* dont le vitrail orne aujourd'hui l'un des transepts de l'église Saint-Georges de Schlestadt.

Le musée de Dresde possède un petit retable de Jean Van Eyck qui pourrait avoir donné quelques indications au maître alsacien, si tant est que Jean Van Eyck ne les ait pas données lui-même à son disciple. Un des volets de ce retable, qui représente Catherine avec ses attributs, explique l'art du vitrail de Tieffenthal, au point de vue de la composition des scènes de la *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie*. L'étude des types chers à Jean Van Eyck, de leurs attitudes et de leurs physionomies était évidemment familière au peintre de Schlestadt, car il les choisit à sa guise et les emploie avec habileté. La *Vierge* au sourire énigmatique qui règne dans l'œuvre de Jean Van Eyck donne au maître alsacien le type de beauté de la fille du roi Coste. Au *saint Michel* et au *saint Georges,* de Bruges, se rattache le type de Porphyre, l'amant de l'Impératrice. Dans toutes les scènes du vitrail de Schlestadt, on trouve des personnages portraiturés à la manière de Jean Van Eyck : les docteurs discutant avec Catherine, l'empereur Maximien, une vieille femme assistant au martyre de Porphyre, les bourreaux, etc. L'ensemble de la *Légende de sainte Catherine d'Alexan-*

drie comprend dix scènes dont l'agencement fait songer à une œuvre de *plate peinture*. Les recherches de coloris, l'habileté des nus qui, dans l'épisode de l'arrachement des mamelles de l'Impératrice, décèle la connaissance de l'*Ève* de l'*Adoration de l'Agneau,* tous les détails de cette admirable composition — la plus belle qui soit en Alsace — sont d'un élève de Jean Van Eyck.

Pendant que Hans Tieffenthal quitte Schlestadt pour Strasbourg, où nous le trouvons installé, en 1433, dans la rue des Frères-Prêcheurs, que deviennent Hans Witz et son fils Conrad? Avant d'aller se fixer à Rottweil, siège de la cour de Justice impériale, les deux peintres avaient essayé de vivre à Constance, leur ville natale, qui, ruinée par le concile, n'offrit aux artistes que de maigres ressources. Hans Witz retourna donc en France. Il y fit le séjour dont nous avons parlé, d'abord en compagnie de son fils Conrad, puis seul, car les archives de Constance mentionnent parfois le nom de Conrad Witz entre 1418 et 1427.

Nous ignorons les travaux que Conrad Witz put exécuter, à Constance, pendant la période antérieure au retour de Hans Witz et à l'association des deux peintres à Rottweil, puis à Bâle. Peut-être Conrad Witz vécut-il de son métier d'orfèvre comme beaucoup d'autres peintres du Haut-Rhin? Quoi qu'il en soit, en 1418, ses connaissances de

la peinture néerlandaise étaient les mêmes que celles de Hans Tieffenthal. A défaut des peintures de la *Chapelle « A la Croix des misérables »*, de Bâle, les vitraux de la cathédrale de Thann sont là pour affirmer que l'influence des prédécesseurs des Van Eyck régnait alors dans tout le Haut-Rhin, sur ses deux rives, mélangée à celle de Melchior Brœderlam, de Jean Malouel et des miniaturistes d'origine lotharingienne.

En Souabe, ces divers éléments rencontraient l'influence de l'école de Prague, maintenue vivace par le Rhin central où les artistes souabes trouvaient le meilleur débouché de leurs œuvres. Le Musée Grand-Ducal de Darmstadt tient du couvent de Seligenstadt un spécimen d'œuvres mixtes où les formes trapues des personnages particuliers à l'école souabe subissent la domination de l'idéalisme bohémien : l'*Autel des saintes d'Alsace : Odile, Barbe, Agathe et Walburge, accompagnées des saintes Agnès, Marguerite, Marthe et Ursule,* vers 1400. Dans le même musée, un triptyque provenant de l'église d'Ortenberg, vers 1410, montre une *Famille de la Vierge* aux personnages vêtus de robes à reflets d'or, délicieusement maniérés, dont l'ineffable tendresse annonce Lucas Moser et Stephan Lochner.

Est-ce une simple coïncidence ethnique qui place, à la même date, dans le Haut-Rhin, l'ori-

gine et l'évolution de Hans Tieffenthal, de Hans et Conrad Witz, de Lucas Moser et de Stephan Lochner, tous influencés par l'art franco-néerlandais à une dose plus ou moins forte? Nous ne pouvons l'admettre, mais il nous serait aussi difficile d'accepter la formation d'un idiome artistique haut-rhénan, aux racines lotharingiennes, si des circonstances exceptionnelles n'avaient favorisé l'expansion de l'art franco-néerlandais en Souabe, en Alsace et en Suisse.

Les grands propulseurs de l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle furent les deux conciles de Constance (1414-1418) et de Bâle (1431-1443). Le rôle qu'ils jouèrent a été considérable. Si les documents d'archives signalent les maîtres-peintres qui, pour travailler dans une ville, devaient acheter le droit de bourgeoisie en temps ordinaire, ils sont muets sur le compte de la plupart des artistes attirés par ces conciles, des marchands qui vendaient leurs œuvres, et même des travaux exécutés sur place sans que les municipalités et les corporations eussent le pouvoir de les soumettre à aucun contrôle.

Que deviennent les peintres *valets de chambre* de monarques, de seigneurs ou de prélats quand leurs maîtres visitent les conciles, y séjournent pendant des années? L'examen des manuscrits enluminés que la bibliothèque de l'Université de Bâle tient du couvent des Dominicains de cette

ville révèle les goûts artistiques des Pères du concile, en particulier de l'évêque Jean de Raguse, professeur de théologie à l'Université de Paris. Ne savons-nous pas que l'archevêque Alfonse de Carthagène amena du concile de Bâle à Burgos, vers 1437, l'architecte Hans de Cologne? Or, Constance avait reçu 3 patriarches, 29 cardinaux, 33 archevêques, 130 évêques, plus de 150 abbés et 50 prieurs, sans oublier 300 maîtres et docteurs venus de toutes les Universités. On peut donc imaginer le luxe et l'éclectisme qui éblouirent le Haut-Rhin du quinzième siècle pendant ces solennités.

Ici, les Italiens groupés autour du cardinal Othon Colonna, avec leur idéal fastueux et brillant que représentait Gentile de Fabriano, peintre officiel de Martin V, le pape de Constance. Cet idéal a déjà touché l'art franco-néerlandais et séduit les frères de Limbourg. Vers 1416, au moment du concile de Constance, il leur suggère les scènes inoubliables des *Très riches Heures du duc de Berry*. En dépit de son originalité lotharingienne, l'auteur des *Heures de Turin* ne lui échappe pas.

Cette influence florentino-siennoise qui traversa la vallée du Rhin, au moment des conciles, a laissé des traces de son passage dans le Haut-Rhin. Elle y fit alliance avec l'idéal colonais et l'idéal franco-néerlandais. Elle y suscita des œuvres complexes, devant lesquelles l'analyse est souvent déroutée.

Le Musée municipal de Francfort conserve, parmi les épaves des trésors d'art de l'église des Dominicains de cette ville, un *Calvaire* peint par Hans de Metz, en 1445, sous la double influence colonaise et florentino-siennoise.

Si le parti italien de Constance et de Bâle possédait un idéal artistique fortement caractérisé, le parti français avait aussi le sien. A Constance comme à Bâle, l'esprit dominateur était celui de l'Université de Paris et de la maison de Bourgogne, protectrice des deux conciles. Le concile de Constance fut présidé par Jean Allarmet, cardinal de Brogny, évêque de Genève, représentant la maison de Savoie alliée de la maison de Bourgogne que représentait Pierre d'Ailly, archevêque de Cambrai. Jean Gerson, chancelier de l'Université de Paris, conduisait les débats. La communion d'idées suscitée par ce dernier entre les Pères français, anglais et allemands du concile, était préparée depuis longtemps par une homogénéité de goûts. Autour de l'empereur Sigismond ou de l'évêque de Salisbury, pour le savoyard Jean de Brogny ou le flamand Pierre d'Ailly, les artistes du parti français de Constance aspiraient au même idéal que Jean Gerson. Alors qu'il travaillait à la décoration de la cathédrale de Nantes, de 1402 à 1412, Hans Witz, l'un de ces artistes, avait eu pour collaborateurs des sculpteurs d'albâtre anglais qui, en 1408, exécutèrent le tombeau de Jean IV,

Planche IX.

LE MAITRE DES CARTES A JOUER. — LA VIERGE ÉCRASANT LE SERPENT.

Gravure.

Padoue, bibliothèque du Grand Séminaire.

duc de Bretagne. Depuis le quatorzième siècle, la vallée du Rhin recevait d'Angleterre les retables d'albâtre que nous y trouvons encore en abondance et qui eurent une vogue comparable à celle des estampes rhénanes du quinzième siècle en Angleterre. Enfin, l'école des miniaturistes anglo-néerlandais évoluait parallèlement aux écoles de miniaturistes français, lotharingiens et bohémiens.

Les conciles de Constance et de Bâle ouvrirent donc un vaste champ aux maîtres rhénans et favorisèrent le développement du caractère essentiellement assimilateur de leur talent. Tel qui travaille à Francfort en 1445, comme Hans de Metz, se retrouve à Bâle en 1452. Il est permis de croire qu'il avait débuté aux conciles de Constance et de Bâle avant les pérégrinations qui le conduisirent de la Lorraine dans le Rhin central et le Haut-Rhin : l'accent de son art n'est personnel qu'en raison d'influences subies dans ce Haut-Rhin où il vient mourir. Tel autre qui, à Soleure et à Francfort, comme le *Maître des Jardins du Paradis*, vers la même époque, nous a laissé deux *Vierges* d'un art à mi-chemin d'Hermann Wynrich von Wesel et de Lucas Moser, se rattache, lui aussi, à des traditions haut-rhénanes qui troublèrent une éducation colonaise. Le thème de sa *Vierge au Jardin du Paradis* (Musée municipal,

Francfort) est d'origine dominicaine : la *Règle mystique* de l'*Unterlinden* de Colmar en fait foi. Par son charme secret, sa minutieuse notation de la nature, les gestes savamment puérils de ses personnages, leur désir d'associer le bien-être de l'âme à celui du corps, le tableau de Francfort révèle un maître de l'Allemagne du Sud. Aux conjectures qui le classent dans l'école de Westphalie sous l'influence des miniaturistes néerlandais, nous préférons l'opinion de Bayersdorfer touchant la similitude de ses types avec les personnages du maître haut-rhénan Lucas Moser. Plus tard, quand le thème du *Jardin du Paradis* aura gagné les Flandres, le *Maître des Jardins d'amour* n'oubliera aucun des détails de la mise en scène haut-rhénane de son prédécesseur. Il y goûtera le sentiment exquis du paysage qui caractérise le *Maître des Jardin du Paradis*, avec la passion que les artistes néerlandais ont toujours apportée aux images rhénanes. Il y retrouvera le secret du mélange des principes de l'école primitive de Cologne et de ceux des miniaturistes franco-néerlandais, l'art mixte des maîtres du Haut-Rhin, l'art qui s'est toujours dérobé peu à peu aux disciplines des grands artistes après avoir subi leur influence.

A la veille du concile de Bâle, tandis que les artistes du concile de Constance fixés en Alsace,

comme Hans Tieffenthal, ou en France, comme les Witz, suivent l'impulsion que la maison de Bourgogne donnait à l'ensemble de l'art lotharingien, ceux qui résident de l'autre côté du Rhin vivent encore dans les réminiscences colonaises unies au souvenir des prédécesseurs des Van Eyck. En 1431, Lucas Moser, de Weilderstadt, exécute, pour l'église de Tiefenbronn, une *Légende de sainte Madeleine* qui peut être considérée comme le type de la manière souabe dans l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle. L'influence d'Hermann Wynrich von Wesel s'y manifeste encore dans les personnages de la prédelle figurant le Christ entouré des Saintes Femmes pour lesquelles les *Vierges à la fleur de pois* avaient été consultées. Les personnages de la *Légende* ont plus d'originalité dans les autres panneaux de l'autel, particulièrement dans la lunette représentant le *Repas chez Simon* dont les détails — animaux, fleurs, natures mortes — se rapprochent de ceux de l'œuvre du *Maître des Jardins du Paradis*. Enfin, l'agencement des architectures et surtout le paysage du *Voyage sur mer de Madeleine* appartiennent à la tradition des miniaturistes antérieurs aux Van Eyck. Nous sommes encore, ici, devant une œuvre dérivée de l'art du concile de Constance, résultat d'une petite évolution locale qui ignore toutes les hardiesses des Van Eyck, à la veille du jour où le concile de Bâle va les adopter officiellement, avec

l'aide des maîtres alsaciens de l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle [1].

Cette tradition présida également aux débuts de Stephan Lochner de Meersbourg, près Constance, qui, sur le vaste théâtre de Cologne, vers 1430, dans le *Jugement dernier* (Musées de Cologne, Francfort et Munich), donna la mesure du génie haut-rhénan nourri des souvenirs franco-néerlandais de la fin du quatorzième siècle et du début du siècle suivant. Stephan Lochner a-t-il connu Hans Witz et Lucas Moser dans les ateliers de Constance, au moment du concile? Cela est fort probable. L'étude des œuvres de jeunesse de ces trois maîtres révélerait sans doute une formation uniforme dont le souvenir persiste dans le coloris des premiers tableaux de Stephan Lochner. Quoi qu'il en soit, mieux que Lucas Moser, Lochner utilisa l'idéalisme de la vieille Cologne. S'il perdit la rudesse de son origine souabe au contact des élèves d'Hermann Wynrich von Wesel, si sa *Vierge à la violette*, 1435 (Musée diocésain de Cologne), tira profit des *Vierges à la fleur de pois*, Stephan Lochner n'en resta pas moins supérieur aux Witz. Il oublia les séductions du paysage, mais il se souvint du rôle mystique de la végéta-

1. Le Musée de Carlsruhe possède un autel provenant de Salem-en-Brisgau dans lequel, vers 1450, un maître souabe de la lignée de Lucas Moser exagère la tendance colonaise du peintre de Weilderstadt.

tion dans l'œuvre des maîtres qui lui avaient ouvert les portes de l'art : la *Vierge aux rosiers* qu'il peignit vers 1440 (Musée Wallraf-Richartz, Cologne) nous le rappelle comme elle le rappela à Martin Schongauer. Telle était la force expressive de l'idéalisme germanique dont le souabe Stephan Lochner avait doté l'école de Cologne, que Jean Van Eyck lui-même, en 1439, dans sa *Vierge à la fontaine* (Musée d'Anvers) ne put résister au désir d'imiter la *Vierge à la violette*.

L'évolution de l'école souabe descendant le Rhin jusqu'à Cologne, où elle présenta Stephan Lochner à Jean Van Eyck, est donc à l'inverse de l'évolution de l'école d'Alsace qui transporta jusqu'en Suisse l'influence directe du maître néerlandais.

Tout fait croire que le concile de Bâle fut prétexte à l'un des voyages de Jean Van Eyck pour le compte de Philippe le Bon, dont les intérêts étaient en jeu dans la Haute-Alsace depuis la mort de Catherine de Bourgogne, sa tante. L'élection d'Amédée VIII, duc de Savoie, à la papauté est une des œuvres capitales de la politique bourguignonne dans le Haut-Rhin. Philippe le Bon y emploie les ressources de son esprit et ses richesses. Le 7 février 1433, à Chambéry, il assiste au dernier acte laïque du règne d'Amédée VIII qui va bientôt s'enfermer dans le château de Ripaille :

le mariage d'Anne de Chypre avec Louis de Savoie[1]. La *Chronique* de Jean Le Fèvre décrit les nombreux *entremets* et spectacles qui égayèrent ces noces où bourguignons, savoyards et milanais se trouvaient réunis.

Bien que Jean Van Eyck ait « étoffé de couleurs », en 1433, six statues de la façade de l'Hôtel de Ville de Bruges, nous conjecturons qu'il ne fut pas étranger aux fêtes bourguignonnes de Chambéry, et que les Witz y collaborèrent probablement, grâce à son influence. Il est même possible que les Witz avaient quitté Rottweil, vers 1431, avec l'espoir de redevenir les *ouvriers* que Jean Van Eyck occupait à ses travaux importants. Un voyage de Jean Van Eyck pourrait donc se placer, à Bâle et en Savoie, entre le 6 mai 1432, fin de l'*Adoration de l'Agneau,* et le 7 février 1433, date du mariage de Louis de Savoie avec Anne de Chypre, après la visite du Magistrat de Bruges à son atelier, le 16 août 1432. Les « certains voiaiges loingtains et estrangers pour matières secrètes » que lui impose Philippe le Bon, à dater de 1435, le ramèneront souvent à l'endroit où se déroule le drame de l'élection de Félix V. Parmi les « matières secrètes » que pouvait surveiller Jean Van Eyck figure l'emploi des 10000 ducats d'or prêtés à Amédée VIII, le 12 septembre 1437, pour divers

1. Max Bruchet, *le Château de Ripaille.* Paris, 1907.

usages dont le plus explicite touche l'évêque de Strasbourg, à raison de 60 ducats qui « récompensent ses services [1] ».

Peintre officiel en même temps qu'ambassadeur du maître du concile, portraitiste des Pères de ce concile et des riches Lombards de la *Geleitstrasse*, il est vraisemblable que Jean Van Eyck exécuta ou organisa l'exécution de quelques œuvres d'art à Bâle.

A ce moment, les peintres les plus en renom de l'école bâloise étaient Heinrich von Vullenho, originaire d'Utrecht, et Nikolaus Rüsch, dit Maître Lawlin, à qui la Chartreuse confia, vers 1441, des peintures murales représentant la *Vie de saint Bruno*. En outre, les deux maîtres alsaciens Hans Tieffenthal et Hans Hirtz envoyaient probablement à Bâle les tableaux qu'ils peignaient à Schlestadt et à Strasbourg. M. Daniel Burckhardt signala récemment une de ces *Œuvres de l'art du concile de Bâle,* aujourd'hui conservée à l'Antiquarium de Schaffhouse : l'*Autel votif de Hans Ulrich Oning, dit Jünteler,* qu'il attribue à un maître bâlois de 1445 [2].

Par contre, le Musée historique de Bâle conserve un spécimen des importations artistiques que la maison de Bourgogne faisait à Bâle, au

1. Max Bruchet, *ouvr. cité,* p. 510 et 120.

2. Daniel Burckhardt, *Ein Werk der Basler Konzilskunst*, dans l'*Indicateur d'Antiquités suisses*, 1903, p. 232 et suiv. (reprod.).

moment du concile : la plaque de laiton émaillé offerte, en 1433, par Isabelle de Portugal à la Chartreuse du Petit-Bâle, avec 1 700 florins et une foule d'objets consacrés au culte. Cet important monument de l'art franco-néerlandais du quinzième siècle groupe, autour d'une *Pieta*, le duc Philippe le Bon, la duchesse Isabelle, le jeune comte de Charolais avec saint André et sainte Élisabeth.

Étant donné le vitrail de la *Légende de sainte Catherine* dont le peintre alsacien Hans Tieffenthal exécuta les cartons, vers 1430, à Schlestadt, sous l'influence de Jean Van Eyck, la même influence explique comment le peintre souabe Conrad Witz, reçu bourgeois de Bâle, en 1434, au moment du concile, réussit, en peignant des imitations de Jean Van Eyck, à suppléer son maître dans les travaux qu'il ne pouvait exécuter. Peintre des visiteurs du concile — probablement peintre ordinaire de Félix V, son pape, — Conrad Witz laisse aux artistes bâlois les travaux commandés par la Ville, telle la peinture de la Porte du Rhin représentant l'*Entrée de Procope et des Hussites,* en janvier 1433. Le succès de ses œuvres lui permet bientôt d'épouser la nièce de Maître Lawlin et d'acheter une maison, où il paraît avoir résidé avec Hans Witz, son père, jusqu'à la fin du concile de Bâle.

Les recherches de MM. Daniel Burckhardt et Conrad de Mandach divisent l'œuvre de Conrad

Phot. Frankenstein.

Planche X.

LE MAITRE DES CARTES A JOUER. — SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON.

Gravure.

Vienne, Cabinet des estampes.

Witz en trois périodes. Sans abandonner les habitudes de son tempérament souabe qui le différencient de l'alsacien Hans Tieffenthal, Conrad Witz subit d'abord des influences bourguignonnes et des influences néerlandaises. On peut admettre que les premières lui soient venues par l'intermédiaire de son père, et que ce dernier ait collaboré à certains travaux exécutés à Thann pour Catherine de Bourgogne. L'influence de Claus Sluter détermine le caractère sculptural et solennel des personnages d'un *Autel* qu'il peignit, à Bâle, au moment du concile et dont quelques fragments passèrent, en 1808, de la collection du grand-duc de Bade chez divers amateurs qui les offrirent plus tard au Musée des Beaux-Arts de Bâle. Avant cet autel, une *Sainte-Famille entre sainte Catherine et sainte Barbe* (Musée de Naples) et une *Sainte Madeleine et sainte Catherine* (Musée des Beaux-Arts de Strasbourg) montrent les accointances de Conrad Witz avec Jean Van Eyck et Hans Tieffenthal, son imitateur alsacien. Witz n'a aucune imagination, mais il est peintre dans toute l'acception du mot. Sa rétine perçoit à merveille le rôle décoratif d'un paysage, d'une architecture, d'un tissu, d'une armure, d'un bijou. La valeur intellectuelle et morale de ses personnages le touche médiocrement. Tout est matière et lumière pour lui. Dans l'*Autel de Bâle*, les rapports de ces deux éléments atteignent parfois une harmonie qui dé-

passe l'art de Jean Van Eyck lui-même. Le sujet de cet autel est tiré de quelque mauvais manuscrit du *Speculum humanae salvationis*, qui lui donna le schéma des scènes peintes sur fond d'or à l'intérieur. Préfigurant l'*Adoration des Mages* disparue comme les autres éléments du parallélisme, *les Trois guerriers Abisaï, Benaja et Sabothaï apportent au roi David de l'eau de la Fontaine de Bethléem qui était occupée par les Philistins*. Tissus bordés de perles et de pierreries, fourrures, vases ciselés, armures aux reflets chatoyants, le tout au service de portraits peints d'après nature avec un scrupule qui fascine le spectateur : telles sont les ressources de Witz. Devant l'*Abraham recevant le vin et le pain de Melchisédech*, l'*Esther exaucée par Assuérus*, la *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim à la Porte dorée*, on se souvient des inventaires des ducs de la maison de Bourgogne qui surgissent du passé avec la Bâle du concile, telle que nous la voyons défiler, sur les routes d'Alsace en Savoie, vers le château de Ripaille en 1439[1].

Witz a observé cette Bâle fastueuse et cosmopolite. Il l'a enchâssée dans l'écrin de ses fonds d'or damasquinés. Il n'oublia pas les paysages séducteurs, les belles architectures qui l'encadraient. Paysages et architectures apparaissent dans les volets extérieurs de l'autel, derrière le puissant

1. Max Bruchet, *ouvr. cité*, p. 109 et suiv.

Saint Christophe portant l'Enfant-Jésus, autour des figures allégoriques de l'*Église*, de la *Synagogue*, du *Lévite offrant le sacrifice* [1], pleines de l'influence de Claus Sluter, et qui font de cet autel où les couleurs de Witz ont une variété, une profondeur que nul autre peintre du quinzième siècle ne peut lui disputer, la suite logique des décorations exécutées, à Bâle, en 1418, par Hans Tieffenthal, de Schlestadt.

Bref, Conrad Witz diffère des autres artistes du Rhin sous l'influence de Jean Van Eyck, du *Maître de Darmstadt* vers 1440, dans sa *Vierge avec l'Enfant tenant un lis* (Musée de Berlin), du *Maître de la Légende de sainte Barbe* vers 1447 (Musée de Breslau), etc. Les réticences de l'ouvrier souabe contre-balancent, chez lui, les enthousiasmes du disciple de Jean Van Eyck.

Il est à Genève avant 1444. En 1439, l'élection d'Amédée VIII était consommée et le rôle du duc-pape, sous le nom de Félix V, allait durer jusqu'en 1449. De 1440 à 1444, il paie ses dettes d'élu : des chapeaux de cardinal aux électeurs et les ducats de Philippe le Bon à leurs secrétaires. Æneas Sylvius Piccolomini, le plus exigeant de ces derniers, passe à la solde du nouveau Pape. Dans la liste des car-

1. Sur le couteau du *Lévite* se lit la lettre W (Witz : bon sens), que l'inscription de l'*Autel de Genève* traduit : *Hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis de Basilea, 1444*.

dinaux de 1444 figurent Jean d'Arces, archevêque de Tarentaise, et François de Metz, évêque de Genève, délégué du duc de Savoie au concile de Bâle. Ajoutons que, parmi les bénéficiaires des ducats, se classe vraisemblablement l'abbé de Tamié, chanoine des Macchabées de Genève.

En 1428, François de Metz avait remplacé son oncle, le cardinal savoyard Jean de Brogny, sur le trône épiscopal de Genève. Jean de Brogny ayant construit, à la cathédrale Saint-Pierre de Genève, la chapelle des Macchabées, il était tout naturel que son successeur songeât à l'embellir. Après les munificences du nouveau Pape, les chanoines des Macchabées et leur cardinal pouvaient beaucoup pour les édifices du culte. Les artistes affluèrent à Genève : allemands, suisses et savoyards.

L'art savoyard du quinzième siècle est un art de pénétration française, italienne et néerlando-rhénane. Une école de sculpteurs de stalles y accommode les traditions bourguignonnes dans un esprit qui rapproche la Savoie du Haut-Rhin. De même que les travaux des sculpteurs sur bois souabes, des Georges Syrlin et de leur atelier, à Ulm et à Blaubeuren, se rattachent à l'influence du sculpteur néerlandais Nicolas de Leyde, particulièrement aux stalles qu'il exécuta, en 1467, pour la cathédrale de Constance, de même les sculpteurs sur bois savoyards imitent le maître des stalles de la

cathédrale de Saint-Claude. D'où venait le Pierre de Vitry, bourgeois de Genève, auteur de ces stalles, entre 1449 et 1460? Probablement de la même région que le Philippe de Langres qui importa plus tard en Espagne la technique du bois sculpté bourguignon aux tendances champenoises. Quoi qu'il en soit, les stalles de Saint-Pierre et de Saint-Gervais à Genève, de Romont, d'Aoste, de Saint-Jean de Maurienne et de Bourg-en-Bresse montrent le caractère nettement français de cette branche de l'art savoyard du quinzième siècle. L'influence des miniaturistes franco-néerlandais et italiens se manifeste dans les manuscrits exécutés pour la maison de Savoie. En 1416, Amédée VIII emploie Jean de Lille; puis, de 1428 à 1435, Jean Bapteur, de Fribourg, et Péronet Lamy, de Saint-Claude, auteurs des splendides miniatures d'une *Apocalypse* (bibliothèque de l'Escurial). Il occupe aussi le vénitien Gregorio Bono. Louis, son fils, fait travailler des milanais et achète des manuscrits à des savoyards qui mélangent l'art franco-néerlandais à l'art italien et ce dernier à l'art haut-rhénan. M. Conrad de Mandach a discerné justement les analogies que présentent les miniatures d'un *Livre d'Heures* (Bibliothèque Nationale, lat. 9473) acquis à Genève en 1444 et l'*Autel de la cathédrale Saint-Pierre de Genève*, peint par Conrad Witz la même année. Telles miniatures du manuscrit associent à une

mise en scène italienne des détails néerlando-rhénans et tels panneaux de l'autel révèlent la connaissance des procédés italiens. Witz a connu des œuvres de Gregorio Bono, sans doute. Il est très vraisemblable que les *entremets* du mariage d'Anne de Chypre avec Louis de Savoie, en 1433, avaient conduit à Chambéry des peintres néerlandais, comme Jean Van Eyck et les Witz, ses collaborateurs haut-rhénans, en même temps que des peintres de la Haute-Italie. L'examen de l'*Autel de Bâle* nous conduit à croire que les colorations imprévues — les jaunes rosés de la *Synagogue* par exemple — dont Witz y fait usage sont des italianismes connus à la cour d'Amédée VIII. D'ailleurs, cet *Autel de Bâle* semble représenter Amédée VIII lui-même sous les traits de David[1], et l'on ne peut expliquer les distinctions subtiles que Witz établit dans les costumes de ses personnages, tant à Bâle qu'à Genève, sans connaître les *Statuta Sabaudie* promulgués en 1430 par le duc de Savoie dans le but de rendre « tangible le rang des divers personnages de sa suite d'après la qualité des

1. Voir Max BRUCHET, *ouvr. cité,* p. 108 : portrait de Félix V, d'après la gravure italienne du *Recueil d'Onophrius Panvinus Veronensis,* 1568, qui reproduit le pape de la *Vierge de Miséricorde* (milieu du quinzième siècle) du temple de Saint-Gervais à Genève. Dans l'*Autel de Bâle,* Witz représente le duc avec la barbe blanche qu'il portait avant son élection à la papauté.

tissus et des fourrures, l'importance des bijoux et la forme des vêtements ».

Conrad Witz est donc un des peintres officiels du pape Félix V. Bien qu'il n'appartienne pas à la *Confrérie de Saint-Jehan et Saint-Lucas de Genève,* François de Metz lui commande l'*Autel de la cathédrale Saint-Pierre* (Musée d'art, Genève). Il y représente la *Légende de saint Pierre* avec une *Adoration des Mages* que complète une *Présentation de François de Metz à la Vierge Marie.*

Cette œuvre est inférieure à l'*Autel de Bâle,* mais elle indique une évolution nouvelle de Witz. A Bâle, le caractère sculptural des personnages dérivés de Claus Sluter, leur portraiture fidèle où se révèle le disciple de Jean Van Eyck, les recherches de colorations mi-néerlandaises, mi-italiennes enlèvent à Witz le souci de la composition. A Genève, tout cela a disparu. Voilà Witz sur la piste du *Maître de Flémalle,* cherchant la psychologie de ses personnages, avide de pittoresque et d'imprévu, nouvel idéal qu'il ne peut atteindre. Mais, dans cet autel où Witz paraît vouloir peindre la Genève du quinzième siècle, depuis le palais de François de Metz jusqu'aux aspects de la ville, ses dons naturels de paysagiste haut-rhénan s'éveillent, dominent la situation. Devant les colorations douces du lac Léman et changeantes au gré du ciel, ou des algues, devant son panorama de coteaux verdoyants et d'alpes neigeuses, il redevient le

jeune peintre des bords du lac de Constance, nourri de l'étude des miniaturistes d'autrefois, l'émule de Lucas Moser, l'héritier de Haincelin de Haguenau. Il peint la *Pêche miraculeuse,* et il la signe. Il peint encore, sous l'influence italienne, une *Crucifixion* (Musée de Berlin) avec la vue du lac d'Annecy, et il retourne à Bâle où il meurt en 1447, laissant un atelier qui le continua dignement en Alsace et en Suisse.

Tels des ouvriers de cet atelier, entre autres le *Maître de Sierenz* qui travaillait à Bâle vers 1448, dans les fragments d'un autel dédié à saint Georges et à saint Martin (Musée des Beaux-Arts, Bâle) portent au plus haut point l'art du paysage dans le Haut-Rhin du quinzième siècle. Tels autres, comme l'auteur de l'*Atelier de saint Joseph* (Hospices civils, Strasbourg), subissent l'influence du *Maître de Flémalle* qui, s'il est Jacques Daret, avait pour varlet, en 1454, au *Banquet du vœu du Faisan,* un certain Hans de Strasbourg. Enfin, l'auteur du *Couronnement de la Vierge* (Musée des Beaux-Arts, Bâle) signé : *I(esus) M(aria) 1457,* paraît subir l'influence de Nicolas Froment d'Avignon où nous trouvons, en 1457, dans l'atelier d'Enguerrand Charonton, Jean de la Cort ou Hans Hofmann, originaire de Strasbourg[1].

Le problème le plus passionnant de la question

1. Abbé Requin, *ouvr. cité*, p. 146.

Phot. C. Gebhardt. Planche XI.

HANS DE METZ. — LE CALVAIRE (1445).

Francfort, Musée municipal.

Conrad Witz est son identification avec le graveur connu sous le nom de *Maître des Cartes à jouer*. Elle a été affirmée sans preuves à l'appui. Elle serait capitale pour l'histoire de l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle.

Conrad Witz, comme son père Hans Witz, était orfèvre, partant graveur. Quelques historiens voudraient voir sa maison au fond de la halle où se tiennent *Sainte Madeleine et sainte Catherine* (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg). Il est certain que le dessin des personnages de l'*Autel de Bâle* décèle un artiste qui manie le burin plus souvent que le pinceau. Retrouver le manuscrit du *Speculum humanae salvationis* dont l'*Autel de Bâle* fut tiré ne suffirait pas à justifier l'identification de Conrad Witz avec le *Maître des Cartes à jouer,* pas plus que ne la justifie la présence, dans l'œuvre de ce graveur, d'une *Vierge en prières et écrasant le serpent* (bibliothèque du Grand Séminaire de Padoue) dérivée de la *sainte Catherine* du tableau de Strasbourg. Il reste cependant impossible que, vers 1430, date que l'on assigne à l'œuvre du *Maître des Cartes à jouer*, au moment où Conrad Witz s'installe à Bâle, la gravure sur cuivre ne lui ait rien dit.

Les documents strasbourgeois sur Jean Gutenberg nous enseignent qu'il vint à Strasbourg vers 1424 et qu'il y résida sans demander le droit de bourgeoisie. En 1439, lors du procès que lui inten-

tèrent, à Strasbourg, les héritiers de Georges Drizehm au sujet de la société contractée entre eux pour l'invention de l'imprimerie, nous voyons comparaître, comme témoins et collaborateurs, les orfèvres Hans Dunne et Hans Ross, ainsi que le peintre Hans Hirtz. Entre 1429 et 1439, si un essai de tirage de gravure à la presse a pu être fait, nous le situons difficilement autre part qu'en Alsace, avec un peintre-orfèvre pour auteur. Étant donnée la vogue prodigieuse des cartes à jouer vers cette époque, nous pouvons conjecturer que le premier essai de tirage de gravure à la presse fut une suite de ces cartes à jouer gravées sur cuivre. Or, en 1441, les cartiers vénitiens obtiennent une ordonnance du Sénat interdisant l'importation des « *cartes à jouer venant d'Allemagne* ». Conrad Witz étant mort en 1447, et le commerce du Rhin avec l'Italie se faisant par Bâle, il serait tentant de conclure que ce sont les cartes gravées sur cuivre dans l'atelier de Conrad Witz qui, au nom des cartes gravées sur bois, suscitèrent les colères des graveurs vénitiens.

Quoi qu'il en soit de la valeur de cette hypothèse, le *Maître des Cartes à jouer* a connu le milieu franco-néerlandais dont il reproduit les somptueux costumes avec une sûreté de lignes qui équivaut à celles de Jean Van Eyck et de Conrad Witz. La *Reine* et le *Valet* (Cabinet des Estampes, Paris), le

Roi sauvage (Cabinet des Estampes, Berlin), le *Saint Antoine* (Albertina, Vienne) et surtout le *Saint Bernardin de Sienne* (Cabinet des estampes, Munich) montrent comment le *Maître des Cartes à jouer* évolua parallèlement à Conrad Witz. Bien avant le *Maître des Jardins d'amour,* il tire profit des tentatives du *Maître de Flémalle* au profit d'un art plus humain que celui des Van Eyck. Si le *Maître des Cartes à jouer* n'est pas Conrad Witz, il le touche de près, car le meilleur de ses disciples rhénans, le *Maître ES de 1466*, connaît l'œuvre du maître de Bâle, l'utilise parfois, en continue l'évolution jusqu'à Martin Schongauer.

Les travaux de M. Max Lehrs ont déterminé la filiation des élèves du *Maître des Cartes à jouer.* L'œuvre de ces disciples est abondante. Comme elle a guidé les peintres et les peintres-verriers rhénans du quinzième siècle, on peut dire qu'elle constitue les archives de l'art du Rhin dans ce siècle et permet de lui restituer sa physionomie d'avant la Réforme. Le *Maître de la Passion de Nuremberg,* en 1441, annonce le doux mysticisme de Martin Schongauer, tandis que le *Maître de la Passion de Berlin,* en 1446, inaugure les représentations par l'horrible des *Passions* néerlando-rhénanes. A l'Ashmolean Museum d'Oxford, une délicieuse pièce de ce graveur, que l'on voudrait identifier avec Israël van Mecken le Vieux, nous montre un seigneur et sa dame jouant aux échecs

au milieu d'un décor fantastique emprunté aux miniaturistes franco-néerlandais. Ce décor représente une forêt dans laquelle — trait d'humour bien rhénan — divers personnages excitent à la lutte un ours et un singe, lutte qui traduit l'état d'âme de deux joueurs. Trois autres graveurs se rattachent étroitement à la tradition du *Maître des Cartes à jouer* : le *Maître de Saint Jean-Baptiste* revendique un *Saint Christophe portant l'Enfant-Jésus* (British Museum, Londres), reproduisant à peu près la même scène, d'après l'*Autel de Bâle*, de Conrad Witz; le *Maître du Calvaire,* que son *Saint Georges tuant le dragon* (Cabinet des Estampes, Bâle) identifierait presque avec un des meilleurs disciples de Conrad Witz, le *Maître de Sierenz,* dont il égale le talent de paysagiste et d'animalier; enfin, le *Maître de 1462,* rénovateur de l'art des figures élégantes, des bêtes sauvages, des oiseaux chers au vieux cartier, quand il oublie le drame religieux pour ne penser qu'à la beauté de la nature sur les bords du Rhin.

IV

A partir du *Maître de la Passion de Berlin,* élèves du *Maître des Cartes à jouer* et successeurs de Conrad Witz subirent deux influences : l'in-

fluence de Thiery Bouts sur l'école de Cologne, qui la répandit dans la vallée du Rhin, et celle que Rogier Van der Weyden exerçait directement dans cette vallée.

L'influence de Thiery Bouts fut représentée en Alsace par Gaspard Isenmann. Ce peintre est bourgeois de Colmar en 1435. Il y meurt en 1472. Le Chapitre de Saint-Martin de Colmar lui commande, en 1462, un *Autel* que le traité décrit minutieusement et qui lui fut payé 500 florins. De cet important travail, terminé en 1465, il ne subsiste que sept panneaux formant une *Passion* (Musée de Colmar) dont certains personnages offrent quelques similitudes avec ceux de la *Passion du Maître de 1446*. Dans une mise en scène toute colonaise apparaît un type de Christ tiré de Thiery Bouts. La connaissance des débuts de Gaspard Isenmann révélerait sans doute le lien qui unit l'école de Louvain à celle de Cologne à dater du *Maître de la Vie de Marie :* nous n'en savons rien. En 1435, Gaspard Isenmann possédait-il les moyens d'expression qu'il mit au service du Chapitre de Saint-Martin de Colmar en 1462? A-t-il gravé quelques-unes des planches de l'œuvre haut-rhénan du quinzième siècle sur lesquelles, faute de mieux, nous ne pouvons placer que la désignation : *Maître,* suivie d'un monogramme, d'une date ou du titre de la planche qui caracté-

rise le mieux l'auteur d'un groupe de gravures? Autant de questions sans réponses. Il est fort probable que Gaspard Isenmann a gravé. De toutes manières, l'influence du maître colmarien fut très sensible en Alsace et même en Lorraine. En 1465, un peintre-verrier de l'école de Strasbourg reproduisit la *Passion de Saint-Martin de Colmar* à l'église de Saverne et en fit une œuvre qui compte parmi les plus belles de l'art du vitrail dans le Haut-Rhin. La *Passion*, peinte à fresque sur les murs de l'église de Postroff, près Fénétrange, paraissait également, sinon dérivée du même modèle, du moins très voisine d'un art qu'expliquent la *Passion du Maître de 1446* autant que la *Passion* de Gaspard Isenmann. Malheureusement, en 1852, les dix épisodes de cette *Passion* lorraine furent rebadigeonnés aussitôt après leur découverte, puis détruits en 1891 sans laisser d'autres souvenirs que les mauvais croquis d'un archéologue.

L'influence de Rogier Van der Weyden n'en déborda pas moins bientôt, en Alsace, celle que représentait Gaspard Isenmann. Vers 1450, le *Maître de la Passion de Darmstadt* (Musée Grand-Ducal, Darmstadt) avait fait le premier essai d'adaptation du drame de Rogier Van der Weyden aux goûts rhénans. Cet essai ne resta pas isolé. En 1462, le sculpteur néerlandais Nicolas de Leyde, dit Nicolas Lerch, s'installe à Strasbourg, en

décore la Chancellerie, travaille pour les villes de Bade et de Constance, ravive le vieux foyer d'influence néerlandaise de Thann et va terminer ses jours à Vienne, en 1493, après avoir sculpté le tombeau de l'empereur Frédéric III, dans la cathédrale. Ce sculpteur officiel de la ville de Strasbourg oriente l'art du bois et de la pierre du Haut-Rhin vers un idéal nouveau. Autour de lui, les derniers élèves du *Maître des Cartes à jouer* se font les apôtres de Rogier Van der Weyden, à l'influence duquel ils associent leur goût personnel des scènes rurales, de la satire et des sujets érotiques.

Quelques-uns, comme le *Maître aux banderoles,* parviennent à condenser, en leur œuvre, toutes les aspirations du quinzième siècle rhénan. L'atelier de ce graveur est allé très loin dans les domaines de la fantaisie, de la philosophie, et surtout de l'immoralité. A côté de certaines pièces — les *Degrés des Ages de la Vie* (bibliothèque de l'Université, Upsal) ou la *Roue de la Fortune* (British Museum, Londres), — qui semblent être le germe de la *Mélancolie* d'Albert Dürer, — on découvrirait avec stupeur les scènes licencieuses de la *Fontaine de Jouvence* (Albertina, Vienne) et de l'*Alphabet* (Cabinets des estampes, Dresde et Munich; Albertina, Vienne), si l'on oubliait que l'œuvre du *Maître aux banderoles* fut le miroir de l'existence rhénane de la fin du moyen âge.

De tous les élèves ou ouvriers de l'atelier du

Maître aux banderoles, le plus expressif fut le *Maître ES de 1466*. On écrirait un livre sur les hypothèses échafaudées devant le mystère de l'existence du graveur ES. Le dernier de ses historiens, M. Max Geisberg, croit que le *Maître ES de 1466* appartenait à la famille des Reibeisen, de Strasbourg. D'autres historiens essayèrent de l'identifier successivement avec Erwein von Stege, maître des monnaies de l'empereur Frédéric III; avec Erhard Schœn, peintre et graveur bavarois, peut-être de la famille des Schongauer; avec Gilles Steclin, fils de l'orfèvre Hans Steclin, de Valenciennes, qui travailla pour les ducs de Bourgogne et qui était originaire soit de Cologne-sur-le-Rhin, soit de Cologne près Calais. D'autres historiens, enfin, se donnèrent la certitude qu'il devait être nommé Stern ou même Étienne de Salins, qu'il était comtois, lorrain ou alsacien. D'après l'inscription tracée par l'auteur d'un dessin des *Apôtres* (Cabinet des estampes, Bâle), on supposait que le *Maître ES* possédait le droit de bourgeoisie, en 1457, à Turckheim. Cette opinion est abandonnée aujourd'hui, et nous sommes aussi ignorants que nos prédécesseurs sur la personnalité du *Maître ES de 1466*. Ce que nous pouvons conjecturer jusqu'à preuve du contraire, c'est l'activité du *Maître ES* dans la vallée du Rhin, entre Cologne et Bâle. Ses accointances avec l'art de Rogier Van der Weyden ne laissent aucun doute. La *Vierge debout tenant*

Phot. Christoph. Planche XII.

GASPARD ISENMANN. — L'ENTRÉE A JÉRUSALEM (1465).

Fragment du maître-autel de l'église Saint-Martin de Colmar.

Colmar, Musée des Unterlinden.

l'Enfant-Jésus (Musée Impérial, Vienne), les demi-figures du *Christ* et de la *Vierge* (National Gallery, Londres), la *Sybille avec l'empereur Auguste* (Musée de Berlin), nombre de détails de *Nativités*, de *Martyres*, d'intérieurs et de paysages de Rogier Van der Weyden sont fidèlement reproduits à plusieurs reprises dans l'œuvre du *Maître ES de 1466*. Bien que disciple enthousiaste de Rogier Van der Weyden, ce graveur ne néglige aucune des ressources de l'art primitif du Haut-Rhin. Le Cabinet des estampes de Dresde possède une charmante interprétation du thème du *Jardin du Paradis*, attribuée au *Maître ES*. Assise sur un banc de gazon, au milieu du jardin d'un cloître roman, la Vierge feuillette son missel. Penchés sur les murs de l'enclos mystique, deux anges musiciens regardent l'enfant Jésus qui joue avec un carlin entre sainte Marguerite et sainte Catherine agenouillées. Rien de plus délicieusement archaïque dans l'art du Haut-Rhin d'après Conrad Witz. Peut-être le *Maître ES*, dans cette estampe comme dans la *Vierge au Jardin* (Cabinet des estampes, Munich), n'a-t-il fait que copier des œuvres de peintres contemporains ou élèves de Conrad Witz?

Quand le graveur néerlandais connu sous le nom de *Maître des Jardins d'amour* adapta le décor mystique des *Jardins du Paradis* aux scènes des fêtes galantes de la fin du moyen âge, le *Maître ES de 1466* réussit à surpasser son rival. Les *Jar-*

dins d'amour du graveur néerlandais conservés au Cabinet des estampes de Berlin et dans la Collection du prince d'Arenberg, à Bruxelles, ont une grâce de mise en scène que le graveur haut-rhénan n'a jamais connue. Par contre, la vérité des attitudes, le dessin de la végétation et des natures mortes, la profondeur du paysage du *Grand Jardin d'amour,* que le Cabinet des estampes de Berlin attribue au *Maître ES de 1466,* démontrent combien les artistes du Haut-Rhin étaient qualifiés pour conduire le réalisme néerlandais à son point culminant.

Quelques gravures du *Maître ES* portent les dates 1461, 1466, 1467. L'ensemble de ces gravures permet de diviser l'évolution de l'artiste en trois périodes. Dans la première se classe la célèbre suite de l'*Ars moriendi* (Ashmolean Museum, Oxford), sans doute tirée d'un manuscrit du type de celui du *Speculum humanae salvationis* qui inspira l'*Autel de Bâle* à Conrad Witz. Nous adoptons l'avis des historiens qui refusent l'invention de cet *Ars moriendi* à Rogier Van der Weyden, bien que la plupart des gravures de la première période du *Maître ES de 1466* soient entièrement attribuables à son influence. Dans la seconde période du graveur se placent la suite des *Apôtres,* le *Jardin du Paradis* que nous avons décrit, une *Passion,* la magnifique *Assomption de sainte Marie-Madeleine* (Cabinet des estampes, Dresde), souvent

reproduite par les sculpteurs sur bois allemands de la fin du moyen âge, et différents épisodes de la vie du Christ ou des saints.

Il semble que la troisième période du *Maître ES* ait été plus particulièrement vouée à des travaux pour les religieux, les bourgeois, les orfèvres, les cartiers et les imprimeurs du Haut-Rhin, dans sa partie alsacienne et suisse. L'image de pèlerinage, dite *Madone de Einsielden,* et autres pièces religieuses dont la plus émouvante est le *Martyre de sainte Barbe* justifient l'influence du *Maître ES* sur les peintres-graveurs et les peintres-verriers, ses contemporains. Les estampes dans lesquelles il a représenté *saint Jean l'Évangéliste à l'île de Pathmos* sont nombreuses. Son œuvre contient également diverses images relatives à la dévotion à saint Antoine. Tout cela devait être commandé au *Maître ES* par les couvents, et fort probablement par les couvents d'Alsace. Les *Armoiries de la Famille Reibeisen*, de Strasbourg, et surtout la pièce si fouillée des *Armoiries de la Passion,* les ornements empruntés à la flore et à la faune rhénanes, les grandes et les petites *Cartes à jouer,* les combinaisons grotesques et satiriques de l'*Alphabet* montrent la diversité des moyens dont disposait le *Maître ES de 1466*. La verve de l'artiste y égale les hardiesses de son burin. Il est graveur comme Conrad Witz était peintre, brutalement. Il excelle à décrire le paysage rhénan, ses villes entourées

de murailles, aux portes flanquées de tours, ses montagnes que couronnent des châteaux-forts, ses ciels profonds sur lesquels volent des cigognes, son fleuve impétueux. *La Sibylle avec l'empereur Auguste* (Albertina, Vienne) est, à ce point de vue, aussi typique que la *Pêche miraculeuse* peinte par Conrad Witz dans l'*Autel de Genève*. Une extraordinaire synthèse du paysage rhénan encadre le *Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos* (British Museum, Londres). Le *Maître ES de 1466* aime la vie élégante des cités du diocèse de Bâle, ses bourgeois habillés à la mode bourguignonne, leur robuste sensualité, l'assurance de leurs gestes comparés à ceux que la joie de vivre suggère aux compagnes des jeux où les surprend le vieux graveur. *Le Chevalier et la Dame* (Cabinet des estampes, Dresde), les scènes de la *Vie de Samson* (Cabinets des estampes, Munich et Paris), le *Couple amoureux* (Albertina, Vienne) et autres pièces du même esprit décrivent à merveille l'intensité de la vie rhénane au quinzième siècle.

L'influence du *Maître ES de 1466* fut considérable dans l'art du Haut-Rhin. L'opinion de MM. Friedrich Fries et Robert Bruck est que l'évolution de l'école d'Alsace d'avant Martin Schongauer restera, dans l'histoire de l'art, comme le plus important résultat de cette influence[1].

1. Voir Friedrich Fries, *Studien zur Geschichte der Elsässer*

En effet, entre 1455 et 1470, c'est-à-dire dans la période que M. Max Lehrs assigne à l'activité du *Maître ES*, rien ne sort de l'ordinaire, au point de vue pictural, en Alsace, qui ne puisse s'expliquer par l'œuvre du vieux graveur. Avec la collaboration d'un peintre-verrier que M. Robert Bruck désigne sous le nom de *Maître de 1461*, le *Maître ES* donne d'abord à l'église de Vieux-Thann une *Vie de la Vierge Marie* pleine de réminiscences de Rogier Van der Weyden et dont *l'Arbre de Jessé* est un pur chef-d'œuvre. Peut-être l'un des deux artistes y exécuta la fresque aujourd'hui éteinte qui représentait une *Vierge de Miséricorde* accueillant des ménétriers. Qui était ce *Maître de 1461?* D'où tenait-il son talent de portraitiste et de paysagiste à mi-chemin de Conrad Witz et de Hans Memling? Une fois de plus, les questions restent sans réponse. La magnifique suite de vitraux et les fresques de l'abbatiale de Walsbourg sont entièrement l'œuvre de cet artiste que l'Alsace peut associer au vigoureux *Maître ES de 1466,* son émule, soit à l'église Saint-Georges de Schlestadt où ce dernier ajoute une *Légende de sainte Agnès* aux verrières de Hans Tieffenthal, soit à l'église Saint-Guillaume de Strasbourg dans laquelle une *Passion*, une *Légende de saint Guillaume* et une *Légende de*

Malerei im XV. Jahrhundert. Francfort, 1896, — et Robert Bruck, *ouvr. cité.*

sainte Catherine montrent l'évolution de l'art haut-rhénan soumis à l'influence de Rogier Van der Weyden.

Nous voici parvenus à l'âge d'or de l'école d'Alsace. De même que Hans Tieffenthal et Conrad Witz avaient dégagé peu à peu leur personnalité de l'influence de Jean Van Eyck, de même Martin Schongauer dégagera bientôt les éléments constitutifs de son génie de l'influence de Rogier Van der Weyden, grâce aux efforts des maîtres qui l'ont précédé.

CHAPITRE III

MARTIN SCHONGAUER

I. Origine et travaux de la famille Schongauer. — II. Débuts de Martin Schongauer. — III. Définition de son œuvre. — IV. Première période : *La Vierge au buisson de roses* et *la Passion* des Dominicains de Colmar. — V. Seconde période : Les Autels des Antonites d'Isenheim et du Tempelhof de Bergheim. Les gravures sur cuivre : les *Passions,* la *Tentation de saint Antoine*, etc. — VI. Martin Schongauer et Hans Memling. Influence de l'art de la Haute-Italie. Les dernières œuvres peintes et gravées par Martin Schongauer. — VII. Martin Schongauer à Vieux-Brisach. Sa mort.

I

LA famille Schongauer était d'origine souabe. Depuis le quatorzième siècle, ses membres comptaient au nombre des patriciens d'Ulm et d'Augsbourg. Ses armoiries portaient *un croissant de gueules sur champ d'argent.* Ses occupations semblaient être

plus particulièrement tournées vers des travaux artistiques : peinture, sculpture, orfèvrerie, vitrail.

En 1445, le *Rôle des admissions dans la bourgeoisie de Colmar* note que « Gaspard Schongauer, orfèvre, a acquis le droit de bourgeoisie dans la maison de Fridolin Harnescher, sise dans la Schedelgasse à côté de la maison dite « Au Prince », le samedi [29 mai] après la Fête-Dieu ». Le *Relevé des anniversaires fondés en l'église de Saint-Martin de Colmar* nous apprend qu'il mourut en 1468. Gaspard Schongauer appartenait à la branche des Schongauer d'Augsbourg, ainsi qu'en témoigne l'inscription de Hans Burgkmair derrière le portrait de Martin Schongauer, son fils : « par ses ancêtres citoyen d'Augsbourg ».

Quelle fut la cause de l'immigration de Gaspard Schongauer à Colmar ? Parmi les libertés que l'Alsace obtint de l'empereur Charles IV, figure en première ligne le droit de monnayage. Dès 1376, Colmar ayant été autorisée à « battre monnaye d'argent du grain de Basle et aux armes de la ville [1] », Gaspard Schongauer fut attiré probablement en Alsace par l'espoir d'un emploi dans la Confédération monétaire, dite *Rappenmüntz*, qui, depuis 1403, unissait les villes de Bâle, Colmar, Fribourg-en-Brisgau et Brisach. En effet, si nous

1. *Chronique de Colmar,* par le syndic CHAUFFOUR, édit. André Waltz. Colmar, 1903, p. 50.

Phot. W. Heinrich, Strasbourg.

Planche XII.

ATELIER DU MAITRE ES DE 1466. — VITRAUX DE LA LÉGENDE DE SAINTE CATHERINE ET DES APÔTRES.

Fragments. - Deuxième moitié du XV^e siècle.

Strasbourg, église Saint-Guillaume.

connaissons les noms des maîtres monnayeurs de Colmar au quinzième siècle : Frédéric Eschbacher (1403), Hans Seckeler (1434), Burkart Giger (1435), Hans Breytenstein (1444) et Hans Mucke (1498), nous ignorons les noms de leurs collaborateurs, parmi lesquels devait se placer Gaspard Schongauer. Bien que l'orfèvre augsbourgeois soit mort dans une situation modeste, l'examen des travaux de l'un des quatre fils que lui donna sa femme Gertrude confirme cette hypothèse. En 1515, dans le *Livre des comptes du Kaufhaus* de Colmar, nous trouvons une mention relative à Paul Schongauer, que la Ville charge de surveiller, à Bâle, les alliages de monnaies. En 1517, les héritiers de l'orfèvre y sont désignés comme parents du « marchand d'argent ». Paul Schongauer spéculait donc sur ce métal qui, depuis 1498, commençait à affluer des mines de Liepvre et de Giromagny. Il continuait les traditions paternelles, et nous pouvons croire que Gaspard Schongauer, à Colmar, comme l'orfèvre Hans Gurteler, à Strasbourg, vers la même époque, était chargé par le Magistrat de faire les achats d'argent aux foires de Cologne et de Francfort.

L'immigration en Alsace fut profitable à Gaspard Schongauer et à sa famille. Outre les besoins des villes, de leurs bourgeois, des églises, des abbayes et des seigneurs dont les goûts de luxe augmentèrent considérablement au quinzième siècle, l'Alsace

vit naître une émulation des plus grandes entre les artistes du Haut-Rhin, du Bas-Rhin et du Rhin Central. Pour rester dans le domaine de l'orfèvrerie, citons l'aventure d'un maître monnayeur de Francfort qui, officieusement consulté, en 1466, sur le travail des ouvriers de la Monnaie de Strasbourg, se répandit en critiques sévères et exprima le désir de frapper des monnaies au marché où la ville achetait son métal. A l'encontre de ce désir, il n'obtint d'autre résultat qu'une discipline plus étroite dans les Monnaies d'Alsace, suivie d'ordres formels pour l'amélioration des coins et de la frappe du numéraire du Haut-Rhin. Soulignons la date de cet incident qu'illustrent les estampes du *Maître ES de 1466*, les sculptures de Nicolas de Leyde et une foule de manifestations artistiques.

La famille de Gaspard Schongauer grandit au milieu de cette émulation. L'exemple des Conrad Witz, des Hans Hirtz, des Hans Tieffenthal, des *Maître ES de 1466*, des Gaspard Isenmann et autres maîtres encore anonymes stimula l'orgueil paternel de l'orfèvre de Colmar. En 1531, dans son *Epitome Rerum Germanicarum*, l'humaniste alsacien Beatus Rhenanus n'a garde d'oublier, après Martin Schongauer : « *huius germanos fratres duos Paulum atque Georgium aurifices præstantes*[1] ».

1. Lib. III, p. 147.

Nous venons de voir ce que fut, à Colmar, l'orfèvre Paul Schongauer auprès de qui vécut obscur Gaspard Schongauer le fils, sur le compte duquel on ne sait rien en dehors de ses rapports avec le jeune Albert Dürer durant l'été de 1492. Plus importante est la biographie de Georges Schongauer, leur frère. Après un séjour à Strasbourg où, vers 1467, il avait épousé Apollonia Lerch, fille du sculpteur néerlandais Nicolas de Leyde, Georges Schongauer était revenu à Colmar vers 1468. Il y séjourna jusqu'en 1485, date de son admission à la tribu des orfèvres de Bâle. Dans cette ville, Georges Schongauer parvint à une haute considération et il acquit la maison, plus tard nommée *A la Danse*, qu'il habita jusqu'en 1494. Avant même que le pinceau de Hans Holbein le Jeune, dans sa frise de *Paysans en goguette,* y rénovât un des thèmes favoris des graveurs haut-rhénans du quinzième siècle, la maison de Georges Schongauer avait une réputation justifiée. L'œuvre de cet orfèvre reste indéterminée, mais la visite que lui fit Albert Dürer en 1492 et les rapports qu'il eut avec lui jusqu'en 1494 démontrent que Georges Schongauer était un artiste de valeur. Albert Dürer ne nous apprend-il pas qu'il fut *son maître,* aux dires de l'inventaire de la collection Imhof qui possédait, au seizième siècle, les portraits de Georges et d'Apollonia Schongauer peints par Albert Dürer à Stras-

bourg[1] où l'orfèvre se retira en 1494? La maison *A la Danse,* située près du pont du Rhin, à l'endroit le plus actif de la *Geleitstrasse,* comptait parmi les haltes des humanistes et des typographes alsaciens à l'aller ou au retour de leurs fréquentes incursions en Italie. N'est-ce point dans ce logis que fut décidé le voyage tant discuté du jeune Albert Dürer à Venise? N'est-ce point là qu'il connut l'humaniste strasbourgeois Sébastien Brandt, au moment où celui-ci préparait, chez le chanoine imprimeur Bergmann de Olpe, l'édition de la *Nef des Fous,* avec le mystérieux graveur dit *Maître de l'Officine Bergmann?* En résumé, dans la famille des Schongauer, l'orfèvre Georges reste la figure la plus attrayante et la moins éloignée du *Beau Martin.*

II

Après un demi-siècle de discussions, on admet aujourd'hui que Martin Schongauer naquit à Colmar vers 1445-1450 et qu'il mourut à Vieux-Brisach le 2 février 1491. Des détails de cette existence rien

1. Entre 1519 et 1532, Apollonia Schongauer restée veuve habitait encore la maison de son père sur l'emplacement du n° 111 de la Grande Rue, à Strasbourg (Ad. SEYBOTH, *Strasbourg historique et pittoresque.* Strasbourg, 1892, p. 418).

n'est venu jusqu'à nous qui puisse guider un psychologue. Tandis que les documents d'archives signalent les épouses de Gaspard, son père, de Paul, son frère, ainsi que leurs enfants; alors que nous connaissons les noms de Gertrude, sa mère, d'Anna Staebler, fille d'un peintre d'Ulm et épouse de Louis Schongauer, son deuxième frère, d'Apollonia Lerch, épouse de Georges Schongauer, son aîné, rien ne démontre que Martin Schongauer ait été marié. Célibataire au milieu d'une famille on ne saurait plus soucieuse de se perpétuer, l'artiste nous intrigue. On ne lui connaît qu'un ami, nommé Muntpur, avec lequel il possédait une maison, avant 1490, dans la Schedelgasse de Colmar.

La pinacothèque de Munich conserve un portrait de Martin Schongauer, peint par Hans Burgkmair, en 1483, pendant son séjour à l'atelier du maître de Colmar. Il appartient à la série d'*Alsatiques* de Burgkmair, parmi lesquels figure le *Geiler de Kaysersberg* exécuté à Strasbourg en 1490 et conservé aujourd'hui au Musée de Schleissheim. On croit qu'Albert Dürer fut son premier possesseur. Il figura ensuite dans les cabinets Paul de Praun, à Nuremberg[1], et Maurice de Fries, à Vienne.

1. Chose surprenante, malgré son séjour à Nuremberg, le portrait de Hans Burgkmair n'a pas tenté le graveur P. Kilian quand il imagina, pour l'*Academia Todesca,* de Sandrart (Nuremberg, 1675-1679), un Martin Schongauer de profil et barbu.

Une copie, faussement datée de 1453 — et jadis attribuée à Albert Dürer, — se trouvait à Mantoue, lors du sac de la ville par le général Æneas Silvius Piccolomini. Après un séjour dans le cabinet de ce dernier, elle passa, au dix-huitième siècle, dans le cabinet Spanocchi, aujourd'hui à la galerie des Beaux-Arts de Sienne. L'un et l'autre portraits représentent Martin Schongauer en buste, de trois quarts à gauche, coiffé d'une toque dont tombent de longs cheveux. Il peut avoir une trentaine d'années. Son visage aux traits massifs, aux lèvres épaisses où croît un duvet clairsemé, exprime la mélancolie. Peu de portraits du quinzième siècle allemand laissent une impression aussi obsédante.

Cette mélancolie poursuivait Albert Dürer quand il peignit, à Nuremberg, en 1498, le portrait d'après lui-même conservé au Musée du Prado. Peut-être l'effigie du maître de Colmar était-elle près de lui, l'invitant aux soliloques qui déterminèrent Hans Burgkmair à se représenter, en 1529, dans le portrait du Musée de Vienne, derrière la grosse bourgeoise allemande, sa femme, avec un miroir montrant leurs crânes décharnés. Dans les effigies de Munich et de Sienne, Janitschek voit des copies d'un portrait peint par Martin Schongauer lui-même en 1483. « *Hibsch Martin Schongauer maler 1483* », annonce l'inscription peinte par Hans Burgkmair, sur le portrait de Munich, à côté des armes de la famille Schongauer. L'hypothèse est

séduisante, et nous pensons que le maître de Colmar ne laissa pas à ses élèves le soin d'exprimer avec autant de vérité l'angoisse qui pèse sur une existence aussi remplie que la sienne.

Quelles furent les origines artistiques de Martin Schongauer? Ce que nous confient la vie et l'œuvre des peintres-graveurs-orfèvres du Haut-Rhin, ses prédécesseurs, plaide en faveur des origines néerlandaises. Si Conrad Witz fut, dans ce Haut-Rhin, le reflet de l'art des Van Eyck, si Gaspard Isenmann y représenta l'art de Thiery Bouts et de ses imitateurs colonais, Martin Schongauer y devint l'apôtre de Rogier Van der Weyden. Mais, en l'état actuel des investigations, il s'en faut de beaucoup que les origines de Martin Schongauer puissent être comprises comme elles l'étaient vers le milieu du dix-neuvième siècle. « Martin Schongauer, remarque judicieusement M. Georges Hulin [1], parle fort bien la langue artistique flamande, mais il conserve l'accent et les tournures de son idiome d'origine. » S'il reste admis aujourd'hui que l'influence du maître tournaisien compte Martin Schongauer parmi ses obligés, nous ne pouvons plus accepter que cette influence soit celle d'un maître sur son élève, et que Martin Schongauer

1. *L'Exposition des « Primitifs français », au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale,* dans *Bull. de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand,* 1904, n° 5, p. 194.

se classe dans la même catégorie que Zanetto Bugatto. Sans doute, son idiome d'origine est moins accentué que celui du *Maître de l'Autel de Saint-Barthélemy,* avec lequel il fut question de l'identifier il y a une vingtaine d'années. L'alsacien Martin Schongauer, comme le souabe Frédéric Herlin, subit l'influence *morale* de Rogier Van der Weyden; mais, pour l'un et l'autre de ces deux maîtres, il convient de ne pas oublier l'influence *réelle* de l'art de leurs prédécesseurs dans le Haut-Rhin, et en particulier celle du *Maître ES de 1466*.

Quels furent les premiers maîtres de Martin Schongauer? De 1465 à 1468, on croit retrouver son nom au matricule de l'Université de Leipzig. Il peut donc avoir un âge très voisin de celui d'Albert Dürer quand il vint à Colmar en 1492. De même qu'Albert Dürer, avant de faire le voyage d'études imposé à tout apprenti qui recherchait la maîtrise, avait appris le métier d'orfèvre chez son père, puis celui de peintre chez Michel Wolgemut, de même Martin Schongauer travailla d'abord chez Gaspard, son père, qui le confia ensuite à un peintre local. Ce peintre fut-il Gaspard Isenmann? Rien ne s'y oppose, et le contrat de 1462 relatif au maître-autel de l'église Saint-Martin de Colmar justifierait le choix d'Isenmann, comme premier maître de Martin Schongauer, vers une date très voisine de ce travail. Étant donné les rapports de Georges Schongauer et du sculpteur néerlandais Nicolas

Phot. Stoedner. Planche XIV.

LE MAITRE ES DE 1466. — SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE DANS L'ILE DE PATHMOS.

Gravure.

de Leyde, à Strasbourg, entre 1462 et 1467, il est également admissible que Martin Schongauer ait séjourné dans cette ville où il connut le *Maître ES de 1466* : « L'analogie des estampes de Martin Schongauer avec celles du *Maître de 1466*, écrit M. Henri Hymans [1], indique plus nécessairement un artiste à ses débuts. » Voici donc établie l'origine du génie de Martin Schongauer : d'abord du Thiéry Bouts à la manière de Cologne dans l'atelier de Gaspard Isenmann, puis du Rogier Van der Weyden à la manière haut-rhénane chez le *Maître ES de 1466*. La plus grande partie de son œuvre participera de ces deux influences, et le rôle de Martin Schongauer, comme celui de Frédéric Herlin, son émule de l'autre côté du Rhin, sera d'améliorer « l'accent et les tournures d'origine » des maîtres alsaciens qui lui avaient appris les textes alors omnipotents de l'art néerlandais.

Il serait possible que le contact avec le *Maître ES de 1466* et divers autres maîtres ait eu lieu à Francfort où l'orfèvre Gaspard Schongauer devait se rendre périodiquement pour ses affaires. En admettant, d'après les usages de l'époque, un apprentissage de trois années chez Gaspard Isenmann, le jeune Martin Schongauer avait à peu près dix-huit ans quand il commença son voyage

1. *Le Livre des Peintres de Carel van Mander.* Paris, 1884, t. I, p. 81.

d'études. A l'époque gothique comme aujourd'hui, les maîtres déterminaient l'itinéraire des voyages que faisaient leurs élèves. Ainsi, M. Thausing, en essayant d'identifier le *Maître W*, — le Wenceslas d'Olmutz, de Bartsch, — avec Michel Wolgemut, rendait plus explicite la cause du voyage d'Albert Dürer à Colmar. Dans ces conditions, où devait aller, au sortir de l'atelier de Gaspard Isenmann, l'élève d'un peintre de formation néerlando-colonaise, sinon à Cologne? Si nous n'avions pas le double témoignage des origines haut-rhénanes de Stephan Lochner et de son influence sur les débuts de l'œuvre de Martin Schongauer, le rôle initiateur de Gaspard Isenmann suffirait à nous l'apprendre. M. Émile Michel marquait donc la principale étape du voyage de Martin Schongauer, quand il écrivait : « Pendant le séjour que Martin Schongauer fit à Cologne, il y a certainement vu les œuvres de Lochner, et il n'est pas douteux, pour nous, qu'il en ait largement profité. En parcourant l'œuvre gravé du maître de Colmar, cette influence nous a semblé tout à fait manifeste [1]. »

De Cologne, Martin Schongauer se rendit-il en Flandre? Cela est fort probable : on peut admettre que les conseils du *Maître ES de 1466* aient motivé ce voyage. Mais le peintre tournaisien étant mort à Bruxelles, le 16 juin 1464, et Martin Schongauer

1. *Le Musée de Cologne*, Paris, 1884, p. 64.

figurant au matricule de l'Université de Leipzig en 1465, l'hypothèse d'un séjour à l'atelier de Rogier Van der Weyden n'est plus défendable. La mésaventure qui devait arriver plus tard à Albert Dürer, en 1492, à Colmar, quand il n'y trouva que les frères et les élèves de Martin Schongauer, attendait ce dernier à Bruxelles : en 1464, Rogier Van der Weyden n'existait plus.

La même cause qui avait conduit Martin Schongauer à Strasbourg, à Francfort et à Cologne, le conduisit probablement encore à Leipzig. Étudiant d'origine souabe, Martin Schongauer allait vers une université où les Bavarois formaient une nation aussi puissante que celle des Misniens, des Polonais et des Saxons (1). Fils d'orfèvre-argentier et futur marchand d'estampes, Martin Schongauer visitait les villes où se tenaient les grandes foires d'Allemagne. Parlant du séjour de l'artiste à Leipzig, M. G. Wustmann émit récemment l'hypothèse d'un apprentissage dans l'atelier du moine franciscain Nicolas Eisenberg, connu par divers travaux dont le principal fut le maître-autel de l'église de son couvent à Seitz. Martin Schongauer aida peut-être cet artiste, mais rien ne justifie l'apprentissage imaginé par M. G. Wustmann. Nous croyons plutôt que Martin Schongauer fit quelques études

1. On sait que l'université de Leipzig fut fondée, en 1403, par les nations allemandes dissidentes de l'université de Prague à la suite de la conquête de leurs voix par la nation tchèque.

qui, dans son œuvre, nous montrent le maître de Colmar comme un esprit cultivé, d'une philosophie hautaine dont le *Maître aux banderoles* reste avec lui le seul exemple au milieu des artistes trop souvent ignorants et grossiers de la région du Haut-Rhin au quinzième siècle.

Que devint Martin Schongauer entre 1467 et 1473, date de *la Vierge au buisson de roses?* On peut admettre qu'à la mort de leur père, en 1468, Georges Schongauer quitta Strasbourg en même temps que Martin Schongauer quittait Leipzig. On peut également admettre que Georges, le « *vieil homme* » dont nous parle Albert Dürer en 1494, étant l'aîné de la famille, succéda à Gaspard Schongauer. De nouveau Martin Schongauer aurait alors quitté Colmar.

Où alla-t-il? Probablement aux endroits où il se fût rendu, en quittant Leipzig, si la mort de Gaspard Schongauer n'eût pas interrompu l'itinéraire de son voyage d'études : en Souabe, dans les villes où séjournaient les diverses branches de la famille Schongauer. A propos des voyages de Martin Schongauer à Ulm, Passavant écrit : « Cependant l'on doit admettre qu'il a dû séjourner dans cette ville à l'occasion de ses travaux, comme on pourrait le conclure d'après une lettre écrite, vers 1470, par un moine de Strasbourg à une religieuse du couvent des Clarisses de Sœflingen, près Ulm, où il la charge d'annoncer à son abbesse qu'ayant

vu maître Martin à Colmar, celui-ci lui avait dit qu'il se rendrait bien vite à Sœflingen afin de terminer son travail pour le cloître[1]. » En d'autres termes, Martin Schongauer, vers 1469, a commencé son travail à Sœflingen et, sans l'avoir terminé, il est revenu à Colmar où il se trouve en 1470[2]. Admettons que l'artiste ait tenu sa promesse, nous voici à une date très voisine de 1472.

Le 18 janvier 1472, Gaspard Isenmann mourait à Colmar. En 1473, Martin Schongauer peignait la célèbre *Vierge au buisson de roses* pour l'église Saint-Martin dont le maître-autel, comme nous l'avons dit, était l'ouvrage d'Isenmann. Bien que nous n'ayons aucun document sur la réception de Martin Schongauer dans la tribu *Au Sureau* (Zum Holderbaum) qui comprenait les divers artistes colmariens, pour la raison qu'étant fils de maître, bourgeois de la ville, il faisait partie de droit de la tribu de son père, — il est assez vraisemblable que cette *Vierge,* exécutée après la mort de Gaspard Isenmann, fut le chef-d'œuvre corporatif, le *meisterstück* du jeune artiste.

D'ailleurs, les habitudes traditionalistes de Colmar et le renom qu'y avait acquis Gaspard Isenmann

1. *Le Peintre-Graveur.* Leipzig, 1860, t. II, p. 107.

2. A cette date se place l'indication d'Albert Dürer sur un dessin de l'ancienne collection Heinecke : « *Ce morceau a été dessiné par le Beau Martin en 1470, étant jeune homme.* » C'est-à-dire, à notre avis, n'ayant pas encore le droit de maîtrise.

justifient l'hypothèse de *la Vierge au buisson de roses,* première expérience faite, au nom de l'influence de Rogier Van der Weyden, contre l'habitude des scènes colonaises à la manière de Thiery Bouts.

On veut que *la Vierge au buisson de roses* ait été peinte au retour d'un voyage dans les Flandres sans trouver nulle part la preuve de ce voyage, que rien ne justifie au moment où Martin Schongauer, déjà pourvu de commandes, est obligé de travailler simultanément à Sœflingen et à Colmar. Un texte, comme la lettre de la duchesse Blanche-Marie Sforza de Milan remerciant Rogier Van der Weyden de l'enseignement qu'il donna, de 1460 à 1463, au jeune Zanetto Bugatto [1], nous ferait admettre ce voyage vers 1473. Hélas! les documents relatifs au séjour de Martin Schongauer dans les Flandres n'ont aucune valeur. Les voici. Le 27 avril 1565, le peintre flamand Lambert Lombart écrit à Vasari une longue lettre dans laquelle il indique que le *Bel Martino* était élève de Rogier Van der Weyden [2]. Vasari, persuadé que Martin Schongauer est un flamand immigré en Alsace, s'empresse de le baptiser *Martino d'Olanda*. Louis Guicciardini, en

1. MALAGUZZI-VALERI, *Pittori lombardo del quattrocento.* Milan, 1902, p. 125 et suiv.

2. Cette lettre, aujourd'hui conservée aux Archives de Florence, a été publiée dans le *Carteggio d'Artisti dei secoli XIV, XV e XVI.* Florence, 1840, p. 172.

1567, dans sa *Description de tout le Pays-Bas*, utilise, lui aussi, les inventions de Lambert Lombard. Si quelque auteur devait être informé des origines de Martin Schongauer, il semble naturel de le chercher parmi les contemporains de l'artiste. Ecartons momentanément les auteurs alsaciens, que nous citerons plus loin. Voici le poète Jean Lemaire qui, vers 1504, dans sa *Couronne margaritique,* nous apprend que vint

... de Francfort Maistre Hugues Martin,

autrement dit *hibsch* ou *hübsch Martin*, l'un des nombreux surnoms tirés du *schön* germanique, abrévation du nom patronymique *Schongauer* [1]. En situant Martin Schongauer à Francfort, Jean Lemaire ne parle pas du jeune voyageur que nous avons conduit, dans cette ville, vers 1464, mais, comme le remarquent judicieusement les éditeurs des *Anciens Peintres flamands* de Crowe et Cavalcaselle, du maître colmarien qui « a fort bien pu travailler pendant quelque temps à Francfort ». En effet, parmi les épaves de l'ancienne église des Dominicains de Francfort conservées aujourd'hui au Musée municipal de cette ville, figure une *Pas-*

1. En 1505, dans son *De artificiali perspectiva,* c'est encore sous le nom de *Hugues* que le chanoine Jean Pelerin, dit Viator, désigne Martin Schongauer, à notre avis, plutôt que sous celui de *Jehan Jolis,* ainsi que le croyait Anatole de Montaiglon, dans sa *Notice sur Jean Pelerin.* Paris, 1861, p. 19.

sion en huit panneaux, exécutés vers la fin du quinzième siècle, par l'atelier de Martin Schongauer. L'origine francfortoise de Martin Schongauer, aux yeux de Jean Lemaire, détruit donc les inventions des flamands et des italiens sur ses origines anversoises ou hollandaises. Nous croyons vraisemblable un voyage de Martin Schongauer dans les Flandres, mais nous refusons de le placer à une autre date que 1464 environ.

Dans quelle mesure Martin Schongauer a-t-il profité de ce voyage? S'il est fort difficile de séparer l'œuvre de Zanetto Bugatto de celle de l'atelier de Rogier Van der Weyden dont elle s'inspire sans originalité, maintes réminiscences d'expression et de technique empruntées aux maîtres du Haut-Rhin, ses prédécesseurs, font de Martin Schongauer un adaptateur de la manière du maître tournaisien plutôt qu'un simple imitateur. Le contact direct de Martin Schongauer avec l'art de Rogier Van der Weyden fut décisif, mais rapide, et, loin d'épouser les idées de Pinchart qui avait fini par nier toute analogie entre le maître de Bruxelles et celui de Colmar, nous croyons que l'artiste alsacien, dès ses débuts, arriva à une sorte de compromis entre l'art de Rogier Van der Weyden et celui de Stephan Lochner, puis qu'il se rallia peu à peu aux traditions de l'art du Haut-Rhin où il retrouva le souvenir de Thiery Bouts mélangé à la tendre poésie des maîtres de l'école souabe de

Phot. Stoedner.

Planche XV.

LE MAITRE ES DE 1466. — LA RÉUNION GALANTE

Gravure.

la première moitié du quinzième siècle. Le jour où l'influence de cette école prévaut contre le sentiment dramatique qu'il devait à Rogier Van der Weyden, Martin Schongauer cesse d'être un novateur dans l'art du Haut-Rhin. L'inquiétude de l'école souabe, la mobilité de son esthétique ont fait une nouvelle victime. Stephan Lochner, à Cologne, après avoir innové la manière haut-rhénane dérivée des maîtres franco-néerlandais, se laissa gagner aux principes de l'art colonais. Conrad Witz, à Genève, glissa de Jean Van Eyck aux séductions de l'art franco-italien. Martin Schongauer, à Colmar, quand il peut bénéficier du réalisme de Rogier Van der Weyden et de Thiery Bouts combiné avec l'idéalisme de Stephan Lochner, ne s'avise-t-il pas de rechercher la formule d'un nouvel idéalisme? Ayant rebâti l'oratoire de *la Vierge aux rosiers* de Stephan Lochner, Martin Schongauer ne veut plus peindre que des âmes. Le surhumain attire son génie vers les régions où les fleurs rhénanes trouvent la mort dans un mystérieux épanouissement.

III

L'œuvre de Martin Schongauer comprend des peintures, des dessins et des gravures. Toutes

les gravures portent le monogramme : M + S, formé par les initiales des noms de l'artiste que sépare un sigle schématisant la molette d'éperon des armoiries de Colmar[1]. Ce monogramme équivaut au qualificatif employé dans l'*Epitome* de l'humaniste alsacien Wimpheling, en 1505 : *Martinus Schön Columbariensis.* Il n'existe aucune peinture pourvue du monogramme de Martin Schongauer, bien que plusieurs des copistes — graveurs ou peintres — du maître de Colmar en aient fait usage, non seulement pour des imitations d'œuvres de Martin Schongauer, mais encore pour d'autres empruntées soit au *Maître ES de 1466,* soit à d'autres artistes du Haut-Rhin. La production picturale de Martin Schongauer fut cependant considérable, car l'existence d'un atelier aussi prospère que celui qu'il organisa à Colmar justifie les dires de Wimpheling, son contemporain : « Que dirai-je de Martin Schön de Colmar, qui excellait dans l'art de la peinture à un si éminent degré que ses tableaux étaient recherchés et transportés en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et en différents autres pays du monde[2] ? » Malheureusement, les vandalismes de la Réforme et la défaveur dans laquelle tombèrent, au dix-huitième siècle, les œuvres gothiques ont amoindri l'œuvre

1. Parti diapré de gueules et de sinople, à une molette d'éperon d'or attachée à sa branche périe en barre de même.

2. *Epitome Rerum Germanicarum.* Strasbourg, 1505, ch. LXVII.

pictural de Martin Schongauer, pour ne laisser subsister que ceux de son atelier, de ses élèves et de ses imitateurs. Quand on étudie l'ensemble des gravures du maître de Colmar, il est impossible de s'en tenir aux quelques épaves de ses peintures qui subsistent, et, de cette étude passionnante entre toutes, il faut déduire que Martin Schongauer fut l'auteur d'un grand nombre d'œuvres capitales, désignées, comme telles, aux premiers accès de vandalisme des réformateurs ou des novateurs des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. A l'heure présente, les tableaux attribués à Martin Schongauer, soit à l'étranger, soit dans sa patrie, sont au nombre de vingt environ. Ils permettent, avec l'aide des cent-dix-neuf gravures qui portent son monogramme et de dessins supposés authentiques, de diviser en trois périodes l'évolution de l'art de Martin Schongauer.

IV

La première période est celle des débuts, que nous qualifions de *néerlando-colonaise*. Martin Schongauer collabore aux travaux de Gaspard Isenmann vers 1462. Il l'aide à peindre l'autel de l'église Saint-Martin de Colmar et il reçoit de lui les principes de la gravure. Trois essais qu'il fait, en

cet art : *la Vierge avec l'Enfant tenant un perroquet* (B. 29), la *Vierge couronnée par les Anges* (B. 31) et l'*Homme de douleurs* (B. 69), nous le montrent attentif à d'autres influences néerlandaises qui s'introduisent en Alsace, par l'intermédiaire du *Maître ES de 1466*[1]. En 1473, il a opéré en lui la fusion de Rogier Van der Weyden et de Stephan Lochner : il peint alors *la Vierge au buisson de roses*.

Les plus belles œuvres que la deuxième moitié du quinzième siècle haut-rhénan nous a laissées sont deux *Vierges au buisson de roses* : celle que Martin Schongauer exécuta, à Colmar, en 1473, et celle que peignit Frédéric Herlin, à Nördlingen, en 1488. Leur comparaison permet d'établir combien le souabe Frédéric Herlin est moins libéré de l'influence de Rogier Van der Weyden que l'alsacien Martin Schongauer. Tandis que ce dernier débute par l'interprétation d'un prototype flamand, l'autre en fait le couronnement de sa carrière en un tableau votif où règne la tradition des Van Eyck : Vierge sur un trône, donateurs agenouillés, architectures aux détails minutieusement peints. S'il est vrai que le modèle des *Vierges au buisson de roses*, de Frédéric Herlin et de Martin Schongauer, soit la *Vierge* de Rogier Van der Weyden, jadis placée

1. Les désignations (B) correspondent au catalogue de l'œuvre de Martin Schongauer dans *le Peintre-Graveur* d'Adam Bartsch.

sur le maître-autel des Carmélites de Bruxelles, et reproduite par une des miniatures du *Bréviaire Grimani*, quelle différence entre l'œuvre de Nördlingen et celle de Colmar[1] ! Autant la première est docile à l'influence de Rogier Van der Weyden, malgré ses rudesses souabes, autant *la Vierge au buisson de roses*, à Colmar, affirme l'influence d'autres modèles, d'autres sources d'émotion artistique.

D'abord le rôle de la végétation, des fleurs, des fruits, des oiseaux considérés comme des personnages et participant à l'intérêt général du tableau. Le banc de gazon où la Vierge est assise, la haie peuplée de chardonnerets qui sifflent au milieu des roses épanouies, le sol avec ses fraisiers pour lesquels Martin Schongauer avait une véritable passion : tout cela est une réminiscence des débuts de l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle, de *la Vierge aux rosiers* de Stephan Lochner, du *Maître des Jardins du Paradis*, de Lucas Moser et des nombreux anonymes. Jadis, avant sa mutilation, *la Vierge au buisson de roses*, telle que nous la montre une ancienne copie (Collection Gardner, Boston),

1. Sanderus, *Chorographia sacra Brabantia*, V, II, 293; Daniel Burckhardt, *Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein*. Bâle, 1888, p. 10. Sanderus parle d'une « Vierge avec l'Enfant-Jésus, au-dessus desquels deux anges soutenaient une couronne formée d'étoiles » peinte en 1446. Le *Bréviaire Grimani* reproduit une réplique de cette œuvre : « Marie embrassant son fils, de Rogier de Bruxelles », citée dans de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. Ier, Introd., p. cviii.

offrait une profusion de verdures, de fleurs et de fruits digne des maîtres haut-rhénans qui l'avaient inspirée.

En ce jardin du Paradis, renouvelant l'exquise *Maria in Blumenhaag*, du Musée municipal de Francfort, Martin Schongauer surprend la Vierge au moment où deux anges en robes bleues élèvent, au-dessus de sa tête, dans le rayonnement du Saint-Esprit, la couronne d'or que lui confère Dieu le Père. Elle est vêtue d'un manteau écarlate recouvrant une robe lilas, couleur qui, avec le bleu tendre et le vert clair, restera la préférée de Martin Schongauer. Elle tient dans ses bras aux mains maigres, entre ses doigts fuselés, l'Enfant-Jésus nu, assis sur un lange blanc. Devant le nimbe d'or qui l'encadre et porte une inscription célébrant la divine maternité, elle penche son visage encadré de longs cheveux blonds. La construction de ce visage est toute néerlandaise et l'emploi des ombres grises dans le modelé du front aggrave sa sévérité un peu hautaine. *La Vierge au buisson de roses* se défend de l'admiration des profanes : l'impression qu'elle donne compte parmi les plus austères du quinzième siècle. On devine que Stephan Lochner ne resta pas étranger à Martin Schongauer au moment où il chercha l'expression d'extase résignée qui caractérise son chef-d'œuvre. Mais le mysticisme qui déborde de cette *Vierge au buisson de roses* est plus humain que celui de Jean

Van Eyck et de Stephan Lochner. Le sortilège des *Vierges* de ces deux maîtres laisse désormais insensibles les orgueilleux bourgeois de la Lotharingie. Au couvent des Carmélites de Bruxelles, à l'abbaye de Flémalle et à l'église Saint-Martin de Colmar, la *Mère de Dieu* apparaît comme l'image d'une race forte qui se développe incessamment malgré les exigences de l'existence rhénane, ses guerres, ses épidémies, ses villes exterminées. Rogier Van der Weyden, dans sa *Vierge avec l'Enfant* (Musée de Vienne), n'essaie pas d'exprimer autre chose que la puissance de la maternité. Le *Maître de Flémalle*, dans la même scène (Institut Stædel, Francfort), n'oublie pas d'associer cette puissance à l'inquiétude de sa *Mère de Dieu*. Martin Schongauer, dans *la Vierge au buisson de roses* de l'église Saint-Martin de Colmar, ne néglige aucun des signes extérieurs qui, chez la femme, indiquent qu'il s'agit d'une mère, de celle que le *Speculum humanae salvationis* nous représente montrant, d'un geste impérieux, ses seins à son fils.

La Vierge au buisson de roses valut à Martin Schongauer la commande d'une *Passion*, pour l'église des Dominicains de Colmar. En 1793, lors de la suppression des ordres religieux, cette *Passion* en seize panneaux figurait, dans l'inventaire, comme attribuée, d'après la tradition, à Mar-

tin Schongauer[1]. Elle appartient aujourd'hui au Musée de Colmar. Bien qu'il soit à peu près impossible de la croire peinte entièrement par Martin Schongauer, l'emploi de quelques motifs de Rogier Van der Weyden classe cette *Passion* dans la première période du maître de Colmar, vers 1475.

Comparées aux sept panneaux de la *Passion,* de Gaspard Isenmann, les seize scènes de la *Passion*, dite de Martin Schongauer, accusent une maîtrise incontestable. Nous n'en voulons retenir comme exemples que la *Flagellation*, des deux artistes. Quoi qu'il en soit, l'œuvre d'Isenmann présente plus d'homogénéité que celle de Schongauer. Tout hésitante qu'elle reste, la *Passion* d'Isenmann porte l'empreinte du maître dans chacune de ses parties, tandis que la *Passion* de Schongauer est une besogne d'élèves d'après les dessins de leur maître, avec quelques retouches par-ci par-là. Ceux qui ont discuté passionnément la question de savoir si Martin Schongauer était ou n'était pas l'auteur des panneaux de l'église des Dominicains de Colmar oublient les conditions de la peinture primitive. Si nous ne possédons pas, pour la *Passion* des Dominicains de Colmar, un traité aussi précis que ceux qui obligèrent Hans

1. André Waltz, *Bibliographie de la ville de Colmar.* Colmar, 1902, p. 138.

Phot. Christoph.

Planche XVI.

MARTIN SCHONGAUER. — LA VIERGE AU BUISSON DE ROSES (1473).

Colmar, église Saint-Martin.

Tieffenthal et Gaspard Isenmann à exécuter entièrement les commandes qui leur avaient été faites par le Magistrat de Bâle ou le Chapitre de Saint-Martin de Colmar, c'est que le rôle pictural de Martin Schongauer n'avait point trouvé d'amateurs assez généreux, et, sans doute, qu'il ne fournit que les dessins [1].

L'examen des panneaux de Colmar ne permet pas d'en attribuer plus à Martin Schongauer. Certains traits du graphique y sont encore apparents et révèlent la main du maître dont la fermeté de dessin reste une des qualités prépondérantes. Quelques scènes : la *Descente de Croix*, la *Mise au tombeau* et la *Descente aux Limbes*, entre autres, feraient même supposer que Martin Schongauer n'abandonna pas entièrement leur exécution picturale à des collaborateurs, tant l'expression des visages, la clarté du coloris, l'habileté des nus, la

1. « Après avoir décalqué leur composition au poncis sur l'impression blanche et polie du fond, les artistes brugeois du quinzième siècle en reprenaient le dessin, soit à la plume, soit au pinceau, en se servant du noir de charbon à l'aquarelle, ou d'une couleur bistrée; ils modelaient par hachures les parties ombrées, donnant ainsi à ce travail préliminaire l'apparence d'un dessin à la sépia. Le graphique entièrement terminé, on étendait dessus soit une couche oléo-résineuse, soit une teinte légère de carnation qui laissaient transparaître le dessin ; l'application de cette dernière facilitait grandement le travail des nus, car alors, avec de légers glacis et des demi-pâtes, on indiquait ces parties » Charles Dalbon, *les Origines de la peinture à l'huile*. Paris, 1904, p. 188.

notion du fantastique s'y rapprochent des œuvres de la seconde période de l'artiste.

Cette *Passion*, qui joue un rôle considérable dans l'œuvre de Martin Schongauer, se double d'une *Vie de la Vierge* peinte au revers de huit des panneaux, d'après des estampes du maître de Colmar, dans le sentiment de sa troisième et dernière période. Elle augmente le caractère énigmatique de l'ensemble de l'œuvre. En effet, si nous étudions, par exemple, l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* comparée à la même scène peinte par Gaspard Isenmann, il est facile de faire le départ, grâce à Martin Schongauer, entre la fin de l'influence de Thiery Bouts à Colmar et le début de celle de Rogier Van der Weyden. Nous constatons à nouveau que la charmante mise en scène d'Isenmann est supérieure à la vague esquisse de son élève, et nous regrettons que les Dominicains aient lésiné sur le prix alloué à Martin Schongauer. Quelle n'est pas notre surprise en découvrant, au revers de ce travail d'environ 1475, une *Annonciation mystique* contemporaine en tous points des *Saintes-Familles* des Musées de Munich et de Vienne, aussi languissante que les œuvres voisines d'environ 1485. Il faut renoncer à expliquer la présence de cette *Vie de la Vierge* au revers de huit panneaux qui formaient les volets du triptyque des Dominicains de Colmar autrement que par l'abandon du travail à des élèves copiant, sous les yeux du maître, quel-

ques-unes des œuvres disparues de sa dernière période.

V

Si les Dominicains de Colmar utilisèrent Martin Schongauer avec parcimonie, il en fut tout autrement chez les Antonites d'Isenheim. Depuis le début de l'époque gothique, dans le Haut-Rhin et les principales stations de la *Geleitstrasse,* on trouve cet ordre dont la maison-mère était à Saint-Antoine en Dauphiné. Les Dominicains et les Franciscains appliquaient aux douleurs humaines le remède du mysticisme, les Antonites traitaient ces douleurs par la médecine. Au moment des catastrophes psycho-physiologiques qui ravagèrent la Lotharingie, les mystiques incurables trouvaient asile chez les Chartreux, tandis que les lépreux, les victimes du *feu saint-Antoine* et les syphilitiques se réfugiaient chez les Antonites. Inventeurs d'un remède connu sous le nom de *Saint-Vinage*[1], les Antonites se trouvaient donc bénéficiaires des offrandes jadis attribuées aux églises bénédictines ou dominicaines qui patronnaient la dévotion à

1. Dom Dijon, *l'Église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné.* Paris et Grenoble, 1902, p. 19 et suiv.

saint Christophe, et ils devinrent l'un des ordres les plus riches de la Lotharingie. Comme la plupart des épidémies dévastatrices de cette région venaient d'Orient, il semblait naturel d'en recevoir le remède des religieux qui, depuis le onzième siècle, possédaient le corps de saint Antoine rapporté de Constantinople par le baron Jocelin de la Motte-Saint-Didier, leur fondateur. Tous les souverains et personnages illustres de l'Europe tenaient à visiter le pèlerinage de Saint-Antoine en Dauphiné. Ils y recevaient « la potence et la clochette d'or du poids d'une once » que les comtes de Bavière-Hainaut transformèrent en insigne de l'ordre de chevalerie dont ils furent grands-maîtres. Telles œuvres capitales : les *Heures de Turin*[1] et le *saint Antoine* d'Hubert Van Eyck, l'*Homme à l'œillet* — peut-être Albert de Bavière, fondateur de l'ordre — de Jean Van Eyck, l'*Adoration de l'Agneau* des deux frères Van Eyck, la *Descente de Croix* du *Maître de l'Autel de Saint Barthélemy*, et autres, attestent l'influence acquise dans la Lotharingie par la dévotion à saint Antoine.

L'éclectisme présidait aux opinions politiques comme aux goûts artistiques des Antonites. Le

1. M. J. Six a identifié le Guillaume IV du *Pèlerinage à Notre-Dame de Poke* (Heures de Turin) avec une des figurines de Jacques de Gérines (Musée d'Amsterdam), en faisant observer que les deux personnages portaient le collier de l'ordre de Saint-Antoine. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, I, p. 177 et suiv.

rôle de ces religieux augmente, dans le Haut-Rhin, avec le quinzième siècle. Ils y sont d'abord partisans du futur Louis XI, leur bienfaiteur, puis ils passent adroitement au service de la maison de Savoie quand la maison de Bourgogne paraît devoir l'emporter en Alsace. Le jour où triomphent les Habsbourg, ils ont la confiance de la maison de Milan. Le centre de cette action est à Isenheim, dans le landgraviat de Haute-Alsace. Quand ce landgraviat subit l'influence de Catherine de Bourgogne, fille de Philippe le Hardi, les Antonites emploient des artistes français. En 1419, Jean Roberti, d'Avignon, édifie leur église de Saint-Antoine en Dauphiné, et nous croyons que l'influence de Roberti « maître ès œuvres du château de Tarascon » s'est exercée sur l'art nobiliaire alsacien par les Antonites d'Isenheim. En 1464, Agnès de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon, leur réclame le sculpteur Antoine Le Moiturier, d'Avignon, pour terminer à Dijon le tombeau de Jean sans Peur. A Isenheim, dans la deuxième moitié du quinzième siècle, les artistes ne chôment pas. D'abord le *Maître ES de 1466*, puis Martin Schongauer, jusqu'au jour où les Antonites durent s'adresser à ses élèves ou imitateurs, parmi lesquels Hans Holbein le Vieux, enfin à Mathias Grünewald.

A partir de 1475, Martin Schongauer travailla pour ces Antonites qui lui commandèrent des peintures et des gravures, aujourd'hui classées parmi

les meilleures productions du maître de Colmar.

Le premier travail que Martin Schongauer et son atelier exécutèrent à Isenheim fut l'*Autel des Stauffenberg* (Musée de Colmar) dont il existe une réplique au Musée de Carlsruhe [1]. Au centre de cet autel se trouvait une grande *Pieta*. L'ordonnance de la scène, l'expression du visage de la Vierge, l'anatomie du Christ, tout indique l'influence des *Mises au Tombeau* de Rogier Van der Weyden. A l'intérieur, un des volets représentait le *Christ en croix*, devant lequel se trouvent le baron et la baronne de Stauffenberg, à genoux, les mains jointes : autre scène que nous retrouvons dans le *Christ en croix*, du Musée Impérial de Vienne. A l'extérieur, on voyait probablement, sur ce volet, la *Nativité* ou *Adoration de l'Enfant-Jésus par la Vierge et saint Joseph* qui, elles aussi, ont des accointances avec l'art de Rogier Van der Weyden.

L'*Autel des Stauffenberg*, œuvre de transition entre la première et la deuxième manière de Martin Schongauer, fut bientôt suivi par l'*Autel latéral d'Isenheim* (Musée de Colmar) que date la copie qui en fut faite, en 1477, pour l'autel de l'église de Churwalden, dans le canton des Grisons.

1. La famille des Stauffenberg, originaire du Brisgau, avait été représentée à la cour de Catherine de Bourgogne par le grand-bailli Jean Erard Bock de Stauffenberg dont le rôle, en Alsace, fut connexe à celui de Hugue Briot de Dijon, chancelier de l'archiduchesse bourguignonne.

Le maître de Colmar, jusque-là hésitant, paraît maintenant en possession de tous ses moyens. L'attitude des personnages qu'il évoque exprime la sérénité mystique. Son coloris devient brillant et profond. Le *saint Antoine* qui marche relevant sa robe, appuyé sur le tau et tenant un livre; l'abbé savoyard Jean d'Orliac agenouillé auprès de son écu : *d'or à un ours de sable rampant, accompagné à droite d'un tau de sable*; l'*Ange de l'Annonciation* avec ses ailes ocellées et sa tunique aux plis souples; la *Vierge de l'Annonciation* et la *Vierge adorant l'Enfant*[1], que l'artiste a faites si douces, si résignées; le bambin, d'une vérité que seule pouvait inspirer l'étude d'après nature, tout nous attire vers un maître dont le génie se révèle pieux, grave, mesuré. Hier, il n'était qu'un Stephan Lochner plus humain, un Rogier Van der Weyden spiritualisé. Aujourd'hui, le voici lui-même, sa personnalité s'affirmera désormais, nettement haut-rhénane.

Après l'*Autel latéral d'Isenheim*, il n'existe aucune

1. Ce dernier panneau peint au revers de l'*Ange de l'Annonciation*, par ordre de l'abbé savoyard Jean d'Orliac (1466-1490), fut restauré, comme beaucoup d'autres peintures d'Isenheim, sous l'abbé sicilien Guido Guersi (1490-1516). C'est ce qui explique la présence, sur ce panneau, des armes dudit abbé : *Les armes de France au sautoir de gueules, chargé de cinq vannets,* que l'on retrouve également peintes sur le volet : *La Visite de saint Antoine à saint Paul,* du maître-autel d'Isenheim, attribué à Mathias Grünewald.

œuvre connue de Martin Schongauer où le sentiment de tendre poésie, la félicité devant un paysage, l'influence de la vie populaire qui caractérise l'art du Haut-Rhin de la fin du quinzième siècle, soient mieux exprimés que dans le fragment de l'*Autel du Tempelhof de Bergheim* (Musée de Colmar). Ici, plus aucun souvenir de l'art néerlandais. Devant un paysage emprunté aux solitudes vosgiennes, sur un gazon fleuri, deux scènes se déroulent. A droite, saint Georges terrasse le Dragon devant la fille du roi de Libye agenouillée près d'un rocher. Le contraste est saisissant du jeune tribun dans son armure richement ciselée et de l'ingénue en vêtements souples qui suivent les lignes d'un corps d'amoureuse, telles que les gravaient le *Maître des Cartes à jouer* et ses disciples. A gauche, au milieu d'une réunion de famille où paraissent des types contemporains de Martin Schongauer, saint Jean-Baptiste, montrant du doigt le Christ, prononce les paroles mystérieuses : *Hic est Agnus Dei.*

Encore une fois, ces quelques pages du livre de Martin Schongauer ne sont qu'une faible partie de l'œuvre du maître de Colmar. Même en Alsace, on peut se demander quels autres travaux justifiaient les dires de l'humaniste Wimpheling : « A Colmar, dans l'église des saints Martin et François, existent des tableaux de sa main que les peintres, qui s'y rendent de tous côtés, s'em-

Phot. Christoph. Planche XVII.

MARTIN SCHONGAUER. — L'ANNONCIATION (VERS 1477).

Fragment de l'autel d'Isenheim.

Colmar, Musée des Unterlinden.

pressent à l'envi de copier. En effet, suivant l'avis de bons peintres et d'autres artistes, personne au monde ne saurait exécuter des tableaux où le charme et l'élégance fussent réunis d'une manière si parfaite. »

Fort heureusement, les gravures de la deuxième période de Martin Schongauer complètent ses peintures. C'est d'abord la *Passion* (B. 9 à 20) gravée en 1477 environ, après la *Passion* des Dominicains de Colmar qui en utilisa les dessins préparatoires. Cette suite atteint le point culminant de l'émotion religieuse germanique au quinzième siècle : Martin Schongauer y marque le dernier stade de l'évolution ascendante des graveurs du Haut-Rhin.

En 1441, le *Maître de la Passion de Nuremberg*, s'isolant des autres élèves du *Maître des Cartes à jouer* qui travaillaient sous l'influence des contemporains de Jean Van Eyck, du *Maître de Flémalle*, de Conrad Witz et de leurs émules, remonta aux sources de l'idéalisme franconien. Il y trouva la tradition de l'école de Prague recueillie par les peintres de l'école primitive de Nuremberg. A ces peintres, le *Maître de la Passion de 1441* emprunta un type de Christ dont Martin Schongauer utilisa l'expression de douleur résignée. De toutes les scènes de sa *Passion*, il choisit celle de la *Flagellation* (B. 12) pour la manifester avec le plus de véhémence.

Vers 1480, le *Maître AG* — peut-être Albert Glockenton de Nuremberg — rénova, lui aussi, le type et les compositions de la *Passion* de 1441. La tendresse de son œuvre est émouvante, mais servile. Elle n'a que le mérite de l'archaïsme. En esquissant les projets de la *Passion* des Dominicains de Colmar, Martin Schongauer subit également l'ascendant du *Maître de 1441,* et l'on se demanda un instant si la *Passion* du *Maître AG* ne pouvait revendiquer l'inspiration de certaines des scènes de la *Passion* du maître colmarien. L'écart de quelques années entre l'œuvre peinte de l'atelier de Martin Schongauer et l'œuvre gravé du *Maître AG* encourageait cette hypothèse, aujourd'hui abandonnée. Toutefois, nous serions enclin à croire que les Dominicains de Colmar ne furent pas étrangers aux nuances archaïques de l'*Entrée à Jérusalem* ou de la *Cène* qui, dans leur *Passion*, diffèrent d'autres parties franchement attribuables à Martin Schongauer.

En réalité, l'influence du *Maître de 1441* est minime, comparée à celle du *Maître de la Passion de 1446* et du *Maître ES de 1466* sur la *Passion* de Martin Schongauer. Le maître de Colmar n'est pas un improvisateur. La nature de son génie laborieux et sévère affirme qu'il se développa par l'étude comparative de modèles anciens, longuement analysés, habilement compris, puis amalgamés avec une habileté prodigieuse. De même que *la Vierge*

au buisson de roses était née d'une fusion des *Vierges* de Stephan Lochner et de Rogier Van der Weyden, de même la *Passion* naquit du sentiment rhénano-colonais dont le *Maître de 1446* s'était fait l'initiateur dans le Haut-Rhin et du sentiment néerlando-rhénan qui caractérise le *Maître de 1466* parmi les disciples du *Maître des Cartes à jouer*. Au *Maître de 1446*. Martin Schongauer emprunte, en les exagérant, son besoin de caricatures, la sauvagerie d'une mise en scène particulièrement intense dans les épisodes du *Christ devant Caïphe* (B. 11), du *Couronnement d'épines* (B. 13) et de l'*Ecce Homo* (B. 15). Au *Maître de 1466* il doit l'agencement harmonieux de ses compositions, la vérité des attitudes de leurs personnages, tout ce qui apparaît dans *le Christ devant Pilate* (B. 14), la plus néerlandaise des scènes de sa *Passion,* celle où se manifestent le mieux, en leur vigueur surprenante, les traditions et le métier des graveurs-orfèvres haut-rhénans de la deuxième moitié du quinzième siècle.

Après cette *Petite Passion* en douze feuillets, Martin Schongauer projeta une *Grande Passion* qui eût été l'œuvre type de l'art de la gravure du Haut-Rhin. La scène de la *Crucifixion* semble l'avoir préoccupé particulièrement. Nous la voyons passer, sous son burin, par une série de transformations dans lesquelles Martin Schongauer cherche à exprimer tout à la fois l'horreur du drame,

sa valeur symbolique et le pittoresque de la nature qui l'encadre. Parti d'une *Crucifixion* (B. 22) aux formes archaïques, il passe successivement par deux autres *Crucifixions* (B. 23 et A. D. 24) où se fait jour le réalisme rude du *Maître ES de 1466*[1]. Il aboutit enfin à trois autres essais (B. 17, 24 et 25) dont le dernier devait appartenir à sa *Grande Passion*.

Jésus est mort. Quatre anges recueillent le sang de ses plaies dans des calices. Au pied de la croix, debout et résignés, se tiennent Marie et Jean. Ne convenait-il pas que soient réalisées les prophéties inscrites au livre que tient l'Apôtre? Tout à l'heure, le *Portement de croix* (B. 21), l'extraordinaire pièce qui a tant impressionné les maîtres de la Renaissance, en Allemagne, en France et en Italie, nous détaillait les éléments du drame : somptueux princes des prêtres à cheval, bourreaux aux faces patibulaires, foule curieuse du spectacle, et la douleur des saintes femmes pâmées dans les replis du Golgotha, et la misère sanglotante d'un Christ que les Dürer et les Holbein essaieront vainement de traduire avec autant de vérité. Maintenant, plus rien de ces tristesses humaines ne subsiste. C'est la *Passion mystique* réalisée dans toute sa fatalité, devant un beau paysage rhénan,

1. La désignation (AD) correspond au catalogue de Georges Duplessis pour l'*Œuvre gravé de Martin Schongauer,* reproduit par Amand-Durand.

telle qu'elle apparaissait encore aux yeux des héritiers d'Eckart et de Tauler, avec sa croix évoquant l'*Arbre de Vie* dont leur parlait toujours la *Légende dorée*[1], avec ses anges porteurs de graals, envolés des livres de chevalerie où se conservait le mysticisme des vieux *minnesinger* haut-rhénans.

A l'époque des essais de la *Grande Passion*, de Martin Schongauer, se rattachent quatre fragments d'une *Vie de la Vierge* dont il ne grava que le milieu et la fin. La *Nativité* (B. 4), l'*Adoration des mages* (B. 6) et la *Fuite en Égypte* (B. 7) témoignent d'un souci du décor, d'une connaissance intime de la végétation et de l'animal que n'ont atteint ni Rogier Van der Weyden, ni le *Maître de Flémalle* dont certains détails de ces gravures rapprochent Martin Schongauer. On dirait que le maître de Colmar a visité d'autres pays que la région lotharingienne, tant il décrit minutieusement la forêt exotique où s'arrêtent un instant ses fugitifs sous des palmiers qu'inclinent les anges. Enfin, la dramatique *Mort de la Vierge* (B. 33) et la *Tentation de saint Antoine* (B. 47) terminent la deuxième période de Martin Schongauer, celle que caractérisent la puissance d'expression, la variété de moyens, l'acuité de l'allégresse des images suggérées par les spectacles de la nature, les récits des poètes, les fables

1. Le Musée de Strasbourg possède un de ces *Arbres de Vie* provenant de l'église de Witerswiller (Basse-Alsace).

des mystiques, les confidences des visionnaires.

A Cologne, vers 1400, la *Tentation de saint Antoine* d'un élève de Wilhelm de Herle avait inauguré la série des diableries moins joviales que celles des imagiers gothiques. Seule, la présence d'un centaure acharné contre l'ermite atteste l'influence des fables de l'Orient, infusées par Vincent de Beauvais dans l'imagination de ces imagiers, et passées de leurs sculptures aux panneaux de la primitive école de Cologne. Jusque-là, le diable rhénan était une larve jaillie de la bouche des possédés. Après n'avoir culbuté que les pourceaux de l'*Exorcisme du possédé de Garasa,* à l'église Saint-Georges d'Oberzell, voici qu'il devient le bourreau des anachorètes. Le *Maître ES de 1466,* dans sa *Tentation de saint Antoine*, lui avait donné une monstruosité qui fait songer aux sujets emblématiques de l'*Ars memorandi*. Martin Schongauer va plus loin. Le centaure colonais se transforme en faune, dans sa *Tentation de saint Antoine*[1]. L'étude attentive de l'animal vivant et des formes anciennes du bestiaire lui permet de placer, à côté du démon-cynocéphale tiré des manuscrits franco-néerlandais et du démon-dragon sorti de l'*Ars memorandi*, le démon-

1. La *Vie de Paul de Thèbes,* de saint Jérôme, narre l'apparition à saint Antoine, durant un voyge au désert, de l'onocentaure et du faune « *tout petit homme, nez crochu, front cornu, pied de chèvre* » que Martin Schongauer évoque dans sa gravure (édit. P. de Labriolle, p. 22).

lézard et deux autres formes démoniaques dérivant du poisson et du coléoptère. A l'aide de ce monde qui rugit, renâcle, agite des gourdins et s'agriffe au bon saint Antoine, le maître de Colmar défie l'inexprimable à des hauteurs que nul autre peintre-graveur du quinzième siècle n'avait atteintes avant lui.

Où va-t-il nous conduire? Quel autre spectacle inattendu nous réservent son imagination et son burin?

Par un revirement inexplicable, Martin Schongauer abandonne bientôt Rogier Van der Weyden pour la rêverie des vieux souabes. Au moment où l'art néerlandais détourne les italiens de l'extase dantesque, quand les influences des Van Eyck, des Van der Weyden et des Van der Goes embrument le ciel où brillait encore le soleil de Giotto, que va-t-il faire dans le rêve des *minnesinger*, dans la tradition des derniers disciples de Lucas Moser? Sa *Tentation de saint Antoine* vient de poser les bases d'un fantastique dont Jérôme Bosch et Pierre Breughel ne sauront extraire que des *drôleries*. Il atteint une puissance d'expression qui séduira Michel-Ange, copiste admiratif des monstres rués sur le saint ermite. Son *Saint Jacques le Majeur* (B. 53), chef-d'œuvre de l'école du *Maître des Cartes à jouer,* répand au loin l'influence de la fougue haut-rhénane : les miniaturistes du *Bréviaire Grimani* ne l'oublient pas. Son *Départ pour le marché* (B. 88),

son *Meunier* (B. 89), ses *Deux hommes marchant de compagnie* (B. 90), ses *Apprentis orfèvres* (B. 91), ses sauvages et surtout les deux hommes à genoux et assis de ses *Armoiries* (B. 96 à 105), comparés aux sujets identiques gravés par le *Maître du Cabinet d'Amsterdam,* montrent combien l'artiste alsacien dépasse, en acuité d'observation et en vigueur de burin, tous les disciples du *Maître ES de 1466*. Il n'est pas jusqu'à ses animaux fantastiques : le *Dragon* (B. 93) et les *Symboles des Évangélistes* (B. 74 à 77); ou finement analysés : l'*Éléphant* (B. 92), le *Cerf et la Biche* (B. 93) et les *Cochons* (B. 94), jusqu'à la *Crosse* (B. 106) si expressivement architecturale avec sa Vierge entourée d'anges musiciens, jusqu'aux lignes impérieuses de son *Encensoir* (B. 107) et de ses *Rinceaux d'ornements* (B. 103 à 116), qui ne réclament contre les langueurs de la troisième manière de Martin Schongauer.

VI

La *Couronne margaritique,* de Jean Lemaire, réunit Hans Memling et Martin Schongauer :

Il y survint de Bruges maistre Hans
Et de Francfort maistre Hugues Martin,
Tous deux ouvriers très clercs et triomphans...

Phot. Christoph. Planche XVIII.

ATELIER DE MARTIN SCHONGAUER. — LA FLAGELLATION (VERS 1475).

Fragment de l'autel des Dominicains de Colmar

Colmar, Musée des Unterlinden.

Frères par les origines rhénanes, Hans Memling et Martin Schongauer le sont plus étroitement par leur formation néerlando-colonaise et la tendance systématique au style. On a dit que Hans Memling fut le « Raphaël de l'art flamand, l'homme en qui tous les dons aimables de l'école se combinèrent, à l'exclusion de tout ce qui était rude et brutal[1] ». Il est permis d'appliquer la même définition à Martin Schongauer qui, dans sa troisième période, devient effectivement le Raphaël de l'art du Haut-Rhin.

L'école de Bâle, sous l'influence de Martin Schongauer, subit également l'influence de Hans Memling vers la fin du quinzième siècle. C'est ce que démontre l'œuvre du *Maître de l'Autel du bourgmestre Peter Rot,* vers 1487. Le panneau central de cet autel : *la Vierge tenant l'Enfant entre saint Gabriel et saint Michel* (Coll. Vischer-Heusler, Bâle) donnerait l'impression d'un original si les volets, dans leurs demi-figures de saints et de saintes, n'associaient à la grâce rêveuse des visages de Memling une certaine lourdeur souabe. Ainsi que Gérard David, le *Maître de l'Autel du bourgmestre Peter Rot* se souvient des prédécesseurs de Hans Memling. La mise en scène du *Bon Larron,* dans l'*Autel de Flémalle,* des réminiscences d'Albert van Ouwater et de Conrad Witz lui suggèrent ses *Saintes femmes*

1. Salomon REINACH, *Apollo*. Paris, 1910, p. 216.

arrivant au tombeau, la vue de la campagne bâloise qui occupe le fond de cette scène et le soldat qui s'éveille, surpris d'entendre les anges célébrer la Résurrection [1].

Martin Schongauer a-t-il sollicité l'idéalisme de Memling, vers la fin de sa vie, comme le disciple bâlois dont nous venons de parler? La connaissance approfondie de l'ensemble de l'art haut-rhénan l'incita-t-elle à en dégager un style que Hans Memling cherchait à tirer de l'ensemble de l'art néerlandais? L'art de l'Italie du Nord, où s'exerçait l'influence des graveurs haut-rhénans depuis le *Maître des Cartes à jouer,* vint-il toucher le dernier des disciples de ce maître avant de remonter jusqu'à Gérard David? Autant de problèmes insolubles.

Les peintures de la troisième période de Martin Schongauer sont plus rares encore que celles des deux périodes précédentes. L'*Annonciation mystique* (Musée de Colmar) nous montre la Vierge assise au fond d'un jardin fleuri, l'*Hortus conclusus,* entouré de murs crénelés, près d'une fontaine et d'un autel. La licorne a franchi la porte de ce jardin. Haletante, elle s'est réfugiée au giron de la Vierge qui la caresse. Tenant en laisse les quatre lévriers *Miséricorde, Justice, Paix* et *Vérité,* le chas-

1. Daniel Burckhardt, *Studien zur Geschichte der Baslerischen Malerei des spätern Mittelalters,* dans *Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums.* Bâle, 1894, pl. V et VI.

seur Gabriel sonne du cor : c'est la *Salutation angélique*[1]. Après *la Vierge au jardin du Paradis,* du Musée municipal de Francfort, il n'est pas de commentaire plus émouvant de *la Règle mystique* de l'*Unterlinden* de Colmar.

Dans le même sentiment de béatitude germanique, avec la même ferveur passionnée, qu'on croirait contemporaine de Walter de la Vogelweide ou de Jean Tauler, sont conçues *la Vierge au banc de gazon,* du Musée de Bâle, et les deux *Saintes-Familles,* des Musées de Munich et de Vienne, œuvres rétrospectives jusque dans les vermillons qui enveloppent la Vierge pour exprimer sa beauté divine à la manière des vieux maîtres du Haut-Rhin.

Aussi bien, dans ses gravures, Martin Schongauer exprima-t-il le désir de reprendre une tradition qu'il avait contribué à briser. Le maître de Colmar examine d'abord les origines de son œuvre. Il étudie la suite des *Douze Apôtres* (B. 38 à 49) du *Maître ES de 1466,* naguère si goûtée en Alsace pour la rudesse de ses types. Où le *Maître ES* n'avait vu que des hommes fortement charpentés, Martin Schongauer discerne le rayonnement du

1. Par les détails de sa mise en scène, ce panneau indique l'influence des *Mystères* sur l'art de Martin Schongauer. Elle explique les similitudes que présentent les œuvres du *Maître de 1462*, du *Maître ES de 1466,* du *Maître de 1480,* de Martin Schongauer, d'Albert Dürer, etc., etc.

génie messianique. Ses *Douze Apôtres* (B. 34 à 45) sont autant d'idées en marche, vivantes et persuasives, telles que l'humanité conçoit les conducteurs de ses races, groupés autour du *Sauveur* (B. 68), participant à sa beauté virile, qui fait songer au *Christ* de l'atelier du *Maître de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste,* à la cathédrale de Strasbourg. Après cette révision de l'idéal du *Maître ES de 1466,* qui marque la première étape de la manière finale de Martin Schongauer, l'artiste essaie de concilier l'art du *Maître des Cartes à jouer* et celui des nielleurs italiens. Il simplifie la composition de ses gravures, il adoucit les morsures de son burin. L'idéalisation de ses figures le conduit à des recherches d'anatomie sur lesquelles il insiste avec une loyauté que l'art du Haut-Rhin n'avait jamais connue. C'est alors qu'il grave les trois pièces d'une *Vie du Christ* (B. 8, 26 et 70), les six pièces d'une *Vie de la Vierge* (B. 1, 2, 3, 5, 71 et 72), les sept pièces de ses *Saints* (B. 48 à 59) et la longue suite d'images de la *Vierge tenant l'Enfant* (B. 27 à 32), de *Saintes* (B. 62 à 65), de *Vierges sages et folles* (B. 77 à 88), la *sainte Véronique* (B. 66), le *Petit Sauveur* (B. 67) et plusieurs autres sujets parmi lesquels les trois *saint Georges* (B. 50 à 52). L'ensemble est d'une incomparable séduction, d'une morbidesse que les mots sont impuissants à exprimer.

Arrivé à ce degré d'extase, Martin Schongauer

égalait les mystiques du vieux Strasbourg et de la vieille Cologne. A Colmar, l'*Unterlinden* saluait celui qui évoquait encore son *Bien-Aimé* « distingué entre mille ». Dans les républiques bourgeoises du Rhin, l'humanisme oubliait les exigences de la dialectique devant l'œuvre de Martin Schongauer. Elle résumait l'ensemble des aspirations haut-rhénanes, leurs enthousiasmes et leurs réticences. Elle avait connu les influences étrangères sans méconnaître les traditions locales. Un siècle d'illusions perdues revivait en elle. Commencée dans le drame lotharingien, elle s'achevait dans la rêverie germanique, doucement consentie et savamment exprimée.

VII

Quelles sont les raisons qui décidèrent Martin Schongauer à se faire recevoir bourgeois de Vieux-Brisach, vers 1490? Colmar l'appelait « la gloire des peintres », en attendant que l'humaniste Beatus Rhenanus le désignât sous le nom d' « Apelle de Colmar [1] ». De tous les artistes du Haut-Rhin, Martin Schongauer était le seul que la gloire eût visité dans son pays natal. Quel extraor-

1. *Rerum germanicarum*. Bâle, 1531, lib. III, f. 147.

dinaire travail projeté par la cathédrale de Vieux-Brisach pouvait obliger un peintre aussi célèbre à traverser le Rhin d'une façon quasi définitive? Rien ne prouve qu'il ait eu la commande des trois autels qui ornaient jadis cette cathédrale : l'*Autel des saints Nicolas, Georges et Ursule avec les 10 000 Vierges*, — bien que l'Albertina de Vienne possède un dessin de l'école de Martin Schongauer représentant la *Mort de sainte Ursule*, — l'*Autel des saints Sébastien, Christophe et Valentin* et l'*Autel de saint Martin et de sainte Anne*. Il est même probable que ces trois autels, comme le somptueux *Couronnement de la Vierge* sculpté par le *Maître HL*, sous l'influence de l'art autrichien de la fin du quinzième siècle, n'avaient rien de commun avec les travaux de Martin Schongauer, ou furent l'œuvre de ses élèves.

Le départ de Colmar ne peut donc s'expliquer par une question d'intérêt. En 1490 à Vieux-Brisach, aussi bien qu'en 1470 à Sœflingen, et en bien d'autres endroits pressentis par Jules Renouvier quand il écrivait : « On ne sait jusqu'à quel point Martin Schongauer porta ses voyages [1] », le maître de Colmar pouvait exécuter un travail sur place sans être astreint au droit de bourgeoisie. Proche d'une fin prématurée, cette décision de l'artiste

1. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure en Allemagne et dans les Pays-Bas*. Bruxelles, 1860, p. 146-153.

garde quelque chose de fatal, d'irrévocable, que justifie l'évolution de son génie.

Plaçons le portrait de Martin Schongauer à côté des œuvres de sa troisième manière. Essayons de deviner la genèse de l'ineffable *Noli me tangere* (B. 26), questionnons la *sainte Agnès* (B. 62) qui marche, rêveuse, comme ses sœurs du *Printemps,* de Botticelli, et qu'elle parle la *Vierge folle* (B. 87) pour nous révéler le secret de la mélancolie du *Beau Martin*.

CHAPITRE IV

L'INFLUENCE DE MARTIN SCHONGAUER ET DE L'ART DU HAUT-RHIN

I. Imitations et copies de Martin Schongauer. L'atelier de Colmar sous Louis Schongauer. — II. Les écoles de Strasbourg et de Bâle au moment de la transition entre l'influence néerlandaise et l'influence italienne. Hans Herbster. — III. Influence de l'école d'Augsbourg à Colmar et à Bâle, dans les ateliers de Louis Schongauer et de Hans Herbster. Hans Burgkmair à Colmar et à Strasbourg. Les Holbein : Hans et Sigismond Holbein les Vieux dans le Haut-Rhin et le Rhin central. Leurs travaux comparés à ceux du *Maître de l'Autel de Saint-Barthélemy* et du *Maître du « Hausbuch »*. Hans et Ambroise Holbein les Jeunes, élèves de Hans Herbster. L'école de Bâle sous Hans Holbein le Jeune. — IV. Albert Dürer en Alsace, ses travaux, ses relations, ses voyages, son influence. Hans Baldung Grien et l'école de Strasbourg. Mathias Grünewald. Les écoles suisses : Urs Graf, Heinrich Bichler ou le *Maître à l'œillet,* Hans Fries. — V. Influence de l'art du Haut-Rhin en Italie, en Espagne, en France et dans les Flandres.

Phot. Stoedner. Planche XIX.

MARTIN SCHONGAUER. — LE PORTEMENT DE CROIX.

Gravure

I

L'INFLUENCE de Martin Schongauer est indiquée, pour la première fois, en 1505, dans l'*Epitome rerum germanicarum,* de l'humaniste Jacques Wimpheling de Schlestadt, que nous avons déjà cité. Au chapitre 67 : *De Pictura et Plastice*, après avoir vanté l'excellence des peintres allemands du quinzième siècle, Wimpheling définit les deux causes de cette influence. D'abord, le transfert « en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et en différents autres pays du monde » des œuvres peintes, à Colmar, par Martin Schongauer. Ensuite la copie des tableaux qu'il avait exécutés en Alsace.

L'assertion de Wimpheling est digne de crédit. On ne pouvait imprimer des mensonges, à Strasbourg, quelques années après la mort de l'artiste, pour une catégorie de lecteurs qui avaient connu le maître de Colmar. Nous traduirions donc volontiers le texte de l'humaniste par ces mots prosaïques mais significatifs : les œuvres de Martin Schongauer étaient une des bonnes marchandises de la *Geleitstrasse*. Au point de vue commercial, nous n'en voulons pour preuve que la présence d'un de ses tableaux dans les collections de Rem-

brandt, à Amsterdam, au dix-septième siècle [1] et les nombreuses copies qui ont été peintes, d'après ses tableaux et ses gravures, par divers maîtres des écoles allemandes et flamandes. L'un deux, Marcellin Koffermans, d'Anvers (1530-1578), en fit une véritable industrie, ainsi qu'en témoigne *le Christ présenté au peuple* (Musée de Bruxelles), reproduction de la gravure B. 15 avec son monogramme, provenant de la collection du Prince d'Orange. Il en est de même pour *la Vierge et l'Enfant* (Institut Städel, Francfort) signée en cursives latines : *M. Schœn 1456*, qui se réfère au *Petit Sauveur* (B. 67) démarqué par un flamand du dix-septième siècle. Nous ne parlons pas des faux modernes.

Si les copies peintes d'œuvres de Martin Schongauer furent nombreuses, incalculable est le nombre de fraudes dont ses gravures ont été l'objet de la part des marchands d'estampes. Le monogramme de Martin Schongauer jouissant d'une faveur exceptionnelle dans les foires d'Allemagne, on n'avait garde de l'oublier sur des copies de ses gravures et sur les gravures pour lesquelles on cherchait des amateurs. A côté de ces malfaiteurs du burin, une légion d'imitateurs reproduisirent ou transformèrent, selon leur tempérament, l'œuvre du maître de Colmar. Les uns, tels Franz von Bocholt et Israël van Mecken le Jeune, bouti-

1. Wil. R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*. Strasbourg, 1905.

quiers installés en Westphalie, inondèrent les Flandres et l'Allemagne du Nord de faux Martin Schongauer portant leur monogramme et la tare d'une médiocrité particulièrement sensible chez Franz von Bocholt. Les autres, tels Albert Glockenton de Nuremberg et Wenceslas d'Olmütz, essayèrent de démarquer, au profit de leur conception artistique, nombre de pièces qu'ils estropièrent. Vers la fin du quinzième siècle, si le westphalien Israël van Mecken le Jeune, considérant Martin Schongauer comme le résultat d'une évolution qui englobait tous les graveurs rhénans depuis le *Maître des Cartes à jouer,* sut en tirer un style à peu près personnel, le colonais Jacques Binck, vers la fin du seizième siècle, envisagea Martin Schongauer, dans le même but, comme le point de départ d'une autre évolution qui aboutissait à Marc-Antoine par Albert Dürer.

Copiées, imitées ou traduites, les gravures de Martin Schongauer affirment donc l'influence considérable du maître de Colmar, d'accord avec le texte de Wimpheling.

Au moment de la mort de Martin Schongauer, l'atelier de Colmar atteignait son apogée. Louis Schongauer quitte Augsbourg pour Colmar, où nous le trouvons en 1492. Chose singulière, l'activité de Louis Schongauer cesse à Augsbourg vers 1490, au moment où son frère devient bourgeois de

Vieux-Brisach, mais il n'acquiert le droit de bourgeoisie, à Colmar, que le 25 février 1493, deux ans après la mort de Martin Schongauer. Il semble qu'on ait voulu cacher le plus longtemps possible la mort du chef de l'atelier représenté officieusement par le médiocre et nomade Louis Schongauer. Ceux qui acceptent l'attribution à Louis Schongauer des quatre scènes de la *Vie de Marie,* de la cathédrale d'Augsbourg, en y discernant l'influence de *la Vierge au buisson de roses,* saluent en lui un disciple du maître de Colmar, moins coloriste, mais aussi aimable. Ceux qui regardent les animaux et les scènes qu'il a gravés ou dessinés, d'abord sous l'influence des prédécesseurs de Martin Schongauer, puis à l'imitation de ce dernier, le classent justement parmi les maîtres secondaires. A vrai dire, pendant le court séjour qu'il fit à l'atelier de Colmar — il était mort en 1497 — Louis Schongauer fut le précurseur inconscient de la nouvelle école d'Alsace qui allait se développer en combinant l'art de Martin Schongauer, tantôt avec celui d'Albert Dürer, tantôt avec celui des Holbein.

II

En Alsace, les meilleurs élèves de Martin Schongauer s'incorporèrent aux écoles de Stras-

bourg et de Bâle. Tel fut le *Maître de la Passion de l'église Saint-Pierre-le-Vieux,* qui combina la première et la troisième manière du maître de Colmar en conservant un sentiment exquis du paysage. Son *Noli me tangere*, dans l'enclos d'une ferme alsacienne dont on aperçoit le portail à auvents, sa *Descente aux limbes,* avec une vue des Vosges dans le fond du tableau, indiquent un observateur qui n'a pas oublié les principes de Conrad Witz. La plus haute expression de l'idéal de Schongauer par l'école de Strasbourg était le cycle de vitraux de l'église Sainte-Madeleine, détruit par un incendie en 1904. Ces magnifiques verrières qui rivalisaient avec celles des églises Saint-Guillaume de Strasbourg et Saint-Laurent de Nuremberg portaient la date de 1481. La *Vie de sainte Madeleine* et une *Vie du Christ* s'y déroulaient au-dessus des donateurs agenouillés devant leurs armoiries. L'œuvre peinte et l'œuvre gravé de Martin Schongauer y dominaient, mélangés à quelques réminiscences des vieux maîtres du Haut-Rhin.

L'influence de Martin Schongauer toucha également les sculpteurs sur bois des écoles de Strasbourg et de Colmar. Quelques-uns, comme Maître Hannsen de Colmar, dans le grand autel que lui commanda, en 1518, le Magistrat de la ville de Kaysersberg, copièrent sa *Passion* et plusieurs de ses gravures. D'autres, comme Guy Wagner, dans l'autel qu'il exécuta, vers 1500, pour l'église Saint-

Pierre-le-Vieux, de Strasbourg, lui empruntèrent quelques-uns de ses types, quelques-unes des scènes de cette *Passion*, entre autres le *Portement de croix* (B. 21) qui apparaît au centre du *Quo Vadis* de Guy Wagner devant un saint Pierre renouvelant la gravure B. 34. Chez le maître, voisin de Guy Wagner, qui tailla, vers 1500, la *Légende du duc Guillaume Ier d'Aquitaine,* pour l'église Saint-Guillaume de Strasbourg, l'influence de Martin Schongauer s'allie à des réminiscences des mises en scène néerlando-rhénanes qui imposent à l'artiste des architectures et des paysages curieusement indiqués. Conrad Witz et Martin Schonguer s'y rencontrent avec Tilmann Riemenschneider dont l'atelier de Guy Wagner connut les puissantes effigies d'évêques. D'ailleurs, le maître franconien, comme ses émules d'Alsace, subit lui-même l'influence de Martin Schongauer avant celle d'Albert Dürer. A Soulzmatt, la pierre tombale des seigneurs Capler agenouillés devant une *Annonciation* toute schongauérienne affirme que l'apprenti Tilmann Riemenschneider ne resta pas insensible à la séduction de l'œuvre gravé du maître de Colmar, et que cette influence idéaliste s'exerça sur lui en même temps que le réalisme nérlando-rhénan du sculpteur Nicolas Lerch à Strasbourg.

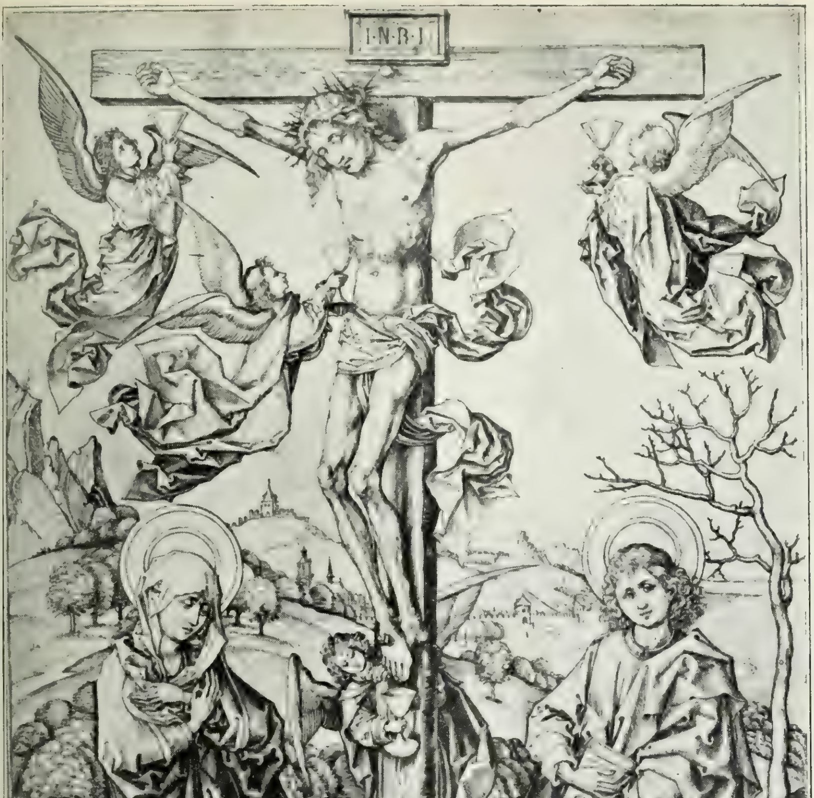
L'école de Bâle, avant les vandalismes de 1527, avait peuplé les églises et les couvents de la ville d'une foule d'œuvres conçues sous diverses in-

fluences avec la franchise de vision, le naturel indolent et humoristique qui la caractérise. De précieux dessins provenant du cabinet des Amerbach et conservés au musée de la ville montrent la tendance des bâlois vers la notation de la vie par le portrait et les scènes de genre. L'influence des gravures de Martin Schongauer est manifeste dans ces recherches pour des œuvres disparues. Elle apparaît dans les peintures murales de Bâle et de sa région vers la fin du quinzième siècle ou au début du siècle suivant : sur les parois et la voûte de la sacristie de l'église Saint-Pierre de Bâle (fin quinzième siècle), dans la *Passion* (B. 9 à 20) reproduite par le *Maître de l'église Saint-Ulrich* de Bâle (de 1510 à 1520), sur la nef de l'église des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, à Mulhouse, où est représentée la *Vie de saint Jean-Baptiste* (première moitié du seizième siècle), et surtout chez le *Maître de Muttenz* (1507), véritable bâlois simultanément grave et facétieux qui, comme le peintre de Mulhouse, dans son *Festin d'Hérode,* réduit le mysticisme de Martin Schongauer à la portion congrue.

Ce particularisme bâlois, qui évolua parallèlement à celui de Strasbourg, résulta des efforts de l'humanisme allemand en faveur d'un art évoquant les maîtres de la Haute-Italie de la fin du quinzième siècle. Dans les cités où s'exerçait la triple influence des chancelleries, des humanistes et des

imprimeurs, l'esthétique subissait les mêmes disciplines que la linguistique. Poussé vers un idéal de beauté commun à toutes les races chez lesquelles se réveillait la tradition classique, l'art du Haut-Rhin essayait de trouver cet idéal dans ses dialectes locaux qui cédaient le pas à la langue universelle des humanistes et des imprimeurs. Martin Schongauer restait la source préférée de l'art du Haut-Rhin, mais il en était de son influence comme de celle qu'avaient exercée jadis Hubert et Jean Van Eyck, le *Maître de Flémalle*, Rogier Van der Weyden, Thiery Bouts et Hans Memling : on en prenait l'essentiel, on rejetait les détails. L'idiome artistique alsacien aux racines franco-néerlandaises allait bientôt disparaître devant la langue artistique germano-italienne.

A Bâle, l'artisan de cette transition fut le peintre Hans Herbster, né en 1468, à Strasbourg et mort à Pesth en 1550. L'hypothèse de sa collaboration aux travaux de Martin Schongauer est admissible. En prenant comme point de départ la technique des portraits que Hans Herbster nous a laissés et celle d'un des spécimens de l'école de Strasbourg de la fin du quinzième siècle : l'*Autel de saint Conrad de Constance* (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg), on peut discerner la manière strasbourgeoise dans un certain nombre d'œuvres exécutées en Alsace par l'atelier de Martin Schongauer. Les fragments de l'*Autel de Bühl*, la *Crucifixion,* de l'église de



Phot. Stoedner. Planche XX.

MARTIN SCHONGAUER. — LA CRUCIFIXION.

Gravure.

l'hôpital de Colmar, divers autres panneaux atteignent un accent de vrai réalisme et caractérisent leurs personnages à l'aide de procédés mixtes. Attribuables à l'école de Colmar par la couleur et plusieurs emprunts à l'œuvre de Martin Schongauer, ces peintures font songer également au *Maître aux banderoles* et au *Maître ES de 1466*. Il est possible que Martin Schongauer ait laissé subsister, dans son atelier, l'influence des deux graveurs, ses maîtres, et nous pouvons admettre qu'elle y fut représentée par Hans Herbster.

Le sort de l'école d'Alsace et du Haut-Rhin, Martin Schongauer disparu, est donc tout entier à la merci des écoles de Strasbourg et de Bâle. L'influence du maître de Colmar y va rencontrer, de part et d'autre, celles des écoles d'Augsbourg et de Nuremberg.

III

Martin Schongauer meurt à Vieux-Brisach en 1491, Hans Herbster se fait recevoir bourgeois de Bâle en 1492, l'année où Louis Schongauer semble avoir pris la direction de l'atelier de Colmar. Ces dates nous inclinent à penser que l'arrivée de Louis Schongauer à Colmar ne fut pas étrangère à la décision de Hans Herbster.

Tandis que l'influence de l'école d'Augsbourg, aux mains de Louis Schongauer, fait péricliter l'école de Colmar, l'influence de l'école de Colmar, aux mains de Hans Herbster, tire profit des principes de celle d'Augsbourg et donne un retour de jeunesse à celle de Bâle.

Tout faisait prévoir ce résultat. De même que l'école de Colmar, sous l'influence de Martin Schongauer, et celle de Nördlingen, sous l'influence de Frédéric Herlin, échangèrent des élèves susceptibles de peindre en fin de compte des œuvres mixtes comme le *Couronnement de la Vierge* avec la *Visitation* (Musée de Carlsruhe), de même cette école de Colmar en perpétuel échange d'élèves avec l'école d'Augsbourg devait fatalement lui demander des maîtres après la mort de Schongauer, et bénéficier de leurs œuvres mixtes. Ces œuvres ne témoigneraient point de l'incontestable supériorité de Martin Schongauer sur les autres artistes souabes de formation néerlando-rhénane, mais elles n'en seraient que plus curieuses par leur mélange d'influences tirées simultanément du Haut-Rhin et de l'Italie du Nord.

Louis Schongauer fut le type le plus flottant des trois familles augsbourgeoises d'où devaient sortir ces maîtres : les Schongauer, les Burgkmair et les Holbein. Tantôt il réside à Augsbourg et tantôt à Ulm dont l'école, sous Bartholomé Zeitblom, subissait directement l'influence de Martin Schon-

gauer[1]. Quand il traverse le Rhin, il ne veut se souvenir que des sujets dramatiques de l'école de Colmar, et quand il revient à Colmar, il ne rêve que du coloris de l'école d'Augsbourg.

Hans Burgkmair n'est pas moins curieux. Né à Augsbourg en 1473, il étudie d'abord chez son père Thomas Burgkmair. Le portrait qu'Albert Dürer nous a laissé de lui-même à 13 ans (Albertina, Vienne) alors qu'il travaillait pareillement chez son père, montre que les débuts des artistes allemands étaient précoces. Ses dessins de cette époque, exécutés sous l'influence de Martin Schongauer, affirment combien l'art du maître de Colmar touchait les souabes et les franconiens. D'ailleurs, Louis Schongauer réside à Augsbourg depuis 1486, et la corporation des peintres lui confie divers apprentis : Pierre Gessler (1486), Ulrich Diehmann (1488), Hans Gezlar (1490). Il est possible que le voyage du jeune Hans Burkmair, vers 1488, ait été décidé entre Thomas Burgkmair et Louis

1. Le meilleur témoignage de cette influence est l'*Autel de Rothenburg-sur-la-Tauber* (Musée Germanique, Nuremberg) dans lequel, vers 1480, Martin Schwarz utilisa l'*Ange de l'Annonciation* (B. 1), la *Nativité* (B. 4), l'*Adoration des mages* (B. 6) et la *Mort de la Vierge* (B. 33). L'influence du maître de Colmar persiste dans le petit oratoire, dit *Autel de Martin Schongauer* (cathédrale d'Ulm), œuvre souabe de la fin du quinzième siècle qui reproduit la *Passion* (B. 9 à 20) sur les volets et une *Mise au tombeau* de Rogier Van der Weyden, sur la prédelle.

Schongauer. Quoi qu'il en soit, l'apprenti est à Colmar en 1488, date de la copie du portrait de Martin Schongauer qu'il y exécute. Au dos de ce portrait, à une époque indéterminée, il écrit :

Maître Martin Schongauer, peintre, surnommé le *Beau Martin*, à cause de son art, né à Colmar, mais par ses ancêtres citoyen d'Augsbourg, fils du sieur Caspar, et décédé à Colmar l'an 1491, le deuxième jour de février. Dieu lui fasse grâce.

Moi, son élève, Hans Burgkmair, en l'an 1488.

Burgkmair a-t-il connu Herbster à Strasbourg où nous le trouvons en 1490? C'est fort probable, et aussi probable est l'influence sur lui de l'école de Strasbourg pleine de réminiscences des prédécesseurs de Martin Schongauer. En 1508, quand Burgkmair subira l'influence des Bellini et de Carpaccio, le souvenir du maître de Colmar lui sera pénible. En 1507, dans l'*Autel du couvent de Sainte-Catherine d'Augsbourg*, il se reporte encore au tendre *Couronnement de la Vierge* (B. 71). Son Dieu le Père, ses anges musiciens, sa Véronique — reproduisant la gravure B. 66, — tout indique l'influence de la troisième manière de Martin Schongauer. M. de Wyzewa remarque justement que Burgkmair, à cette époque, sentit le désir d'échapper à l'influence étrangère, de rivaliser avec les Italiens au lieu de les imiter, et qu'il y était parvenu mieux encore que Dürer avant de retomber

pour toujours sous l'influence des Vénitiens [1].

En ses divers centres, au moment de la transition germano-italienne, la destinée de l'école de Souabe était de continuer l'évolution mystérieuse de Martin Schongauer. Si les maîtres secondaires restèrent insensibles à cette évolution, s'il suffit au rêve du *Maître de Sigmaringen* d'attendre une influence plus forte que celle de l'école de Colmar et de passer dans les rangs de celle de Franconie, les grands artistes héritiers de Martin Schongauer — Burgkmair est de ceux-là, — luttèrent longtemps pour le maintien de l'originalité souabe. Après la mort d'un maître aussi complexe que Martin Schongauer, dans le vertigineux éclectisme des humanistes et des imprimeurs de Strasbourg, de Schlestadt, de Bâle et d'Augsbourg, sur la route où se rencontraient sans cesse les Flandres et l'Italie, au milieu de races mouvantes et désabusées, le péril était plus grand qu'à Nuremberg, la succession de Martin Schongauer plus difficile à régler que celles de Hans Pleydenwurff et de Michel Wolgemut.

Les Holbein y contribuèrent, de concert avec Hans Herbster, en mettant au service de l'école

1. *Les Grands Peintres de l'Allemagne*. Paris, 1891, p. 120. Comme en Alsace, l'influence italienne, à Augsbourg, résulta du contact des imprimeurs avec les peintres vénitiens. A Venise, en 1476, Erhard Ratdolt, d'Augsbourg, s'associe le peintre Bernardus et, en 1486, il retourne à Augsbourg.

d'Alsace ce qu'ils avaient reçu jadis du maître de Colmar. On peut dire que l'école de Bâle, sous l'influence des Holbein, résulta des concessions réciproques de deux autres écoles sous l'influence de Martin Schongauer : Augsbourg qui tendait vers l'Italie, et Strasbourg qui se raccrochait à l'art néerlando-rhénan.

Hans Holbein le Vieux, né à Augsbourg vers 1460, eut une existence plus nomade encore que celle de Louis Schongauer. A Augsbourg, les travaux vont à Thomas, puis à Hans Burgkmair, comme ils allaient à Martin Schongauer et à son atelier, à Colmar. Hans Holbein le Vieux, tel Louis Schongauer, ramassait les miettes du festin. Quand l'activité de Louis Schongauer cesse à Augsbourg et à Ulm, celle de Hans Holbein le Vieux y commence. Quand l'atelier de Colmar n'existe plus, Hans Holbein le Vieux, avec son frère Sigismond et ses deux fils Hans et Ambroise, essaie de recueillir la succession des deux frères Schongauer dans le Rhin central et le Haut-Rhin.

La formation de cet artiste avait été foncièrement schongauérienne. En présence du caractère néerlando-rhénan d'un grand nombre d'œuvres de de Hans Holbein le Vieux, on se demande si le tailleur Michel Holbein ne confia pas son fils, vers 1475, à Martin Schongauer ou à Frédéric Herlin, puis à un peintre d'Ulm — peut-être Zeitblom — dont le coloris persista longtemps chez le

maître augsbourgeois. Ses *Passions* des Musées d'Augsbourg, de Francfort, de Carlsruhe et de Donaueschingen reposent sur des bases haut-rhénanes. Les principes de Rogier Van der Weyden s'y manifestent avec l'accent que le *Maître ES de 1466* et Martin Schongauer leur avaient donné. Comparées aux *Passions* des Musées de Darmstadt, de Francfort et de Mayence, exécutées vers 1490, par des maîtres du Rhin central sous l'influence directe de Martin Schongauer, elles ont l'incontestable supériorité d'une mise en scène mieux comprise, d'un coloris plus agréable, toutes qualités particulières à l'école d'Augsbourg, mais leurs origines sont identiques [1]. Dans l'ensemble des *Basiliques* que commandèrent les bienfaiteurs du couvent de Sainte-Catherine d'Augsbourg à Hans Holbein le vieux, à Hans Burgkmair et au *Maître LF*, la *Sainte-Marie Majeure* peinte par Hans Holbein le Vieux en 1499 rattache son auteur aux maîtres de Colmar et de Nördlingen. Le *Couronnement de la Vierge par la Trinité* qui occupe le centre de cette *Basilique* présente des types comparables à ceux des gravures de la dernière période de Martin Schongauer. La composition y est celle que nous

1. A côté des *Passions,* d'Holbein le Vieux, il convient de placer, parmi les œuvres mixtes de l'école alsatico-souabe, l'*Autel de Meersburg-en-Brisgau* représentant sainte Anne entre saint Glado et saint Onuphre (Musée de Carlsruhe).

retrouvons dans un panneau du Musée de Carlsruhe sous l'influence de Frédéric Herlin et un dessin du Musée de Bâle sous l'influence de Martin Schongauer. Il s'agit bien d'une œuvre mixte où l'influence de l'école d'Augsbourg est de beaucoup moins prépondérante que dans la *Basilique de Saint-Paul,* peinte par Hans Holbein le Vieux vers 1503. De même, la petite *Vierge avec l'Enfant couronnée par trois anges* (Musée Germanique, Nuremberg) nous apprend qu'en 1499, à Augsbourg, Hans Holbein le Vieux essayait d'oublier l'influence de Zeitblom. En 1493, dans sa *Vie de la Vierge* (Musée d'Augsbourg), les réminiscences de l'école d'Ulm luttaient encore contre les souvenirs des écoles de Nördlingen et de Colmar. La dissemblance des scènes du *Grand-Prêtre repoussant le présent de saint Joachim* et de la *Nativité de la Vierge* montre l'hésitation du peintre entre Zeitblom et Schongauer ou Herlin. Ces derniers ont triomphé dans la *Vierge* du Musée de Nuremberg, subtile interprétation de leurs *Vierges au buisson de roses* de 1473 et 1488, de *la Vierge au banc de gazon* (B. 30), de *la Vierge assise dans une cour* (B. 32) ou de *la Vierge au livre* de Martin Schongauer, dont le dessin est conservé au Musée de Bâle. Ce même musée possède, outre le célèbre cahier d'esquisses, une série de dessins dans lesquels Hans Holbein le Vieux montre ses accointances avec l'art haut-rhénan et l'école d'Alsace.

Phot. Stoedner.]

Planche XXI.

MARTIN SCHONGAUER. — « NOLI ME TANGERE. »

Gravure.

Telle est sa situation d'esprit en 1501, quand les Dominicains de Francfort lui commandent divers travaux, dont une réplique des *Arbres de Jessé et de Saint-Dominique* exécutés, en 1495, pour leurs frères de Berne, par le peintre Heinrich Bichler ou le *Maître à l'œillet*. Avec l'aide de Sigismond Holbein, qui devait se retirer plus tard à Berne où il mourut en 1540, Hans Holbein le Vieux y ajoute deux *Passions* complétant celles que l'atelier de Martin Schongauer avait peintes vers 1490. Cet ensemble d'œuvres, aujourd'hui conservé au Musée municipal de Francfort, commente les modèles haut-rhénans, toujours vivaces dans la vallée du Rhin.

Hans Holbein le Vieux, par malheur, n'était pas le seul disciple des maîtres haut-rhénans qui travaillât pour les couvents de cette vallée du Rhin. Entre 1490 et 1515, un génial artiste, connu sous le nom de *Maître de l'Autel de saint Barthélemy* et que l'opinion générale considère aujourd'hui comme originaire du Haut-Rhin, avait suivi la route tracée naguère par Stephan Lochner entre son pays natal et le Bas-Rhin. Il semble que Cologne ait été sa résidence au moment où y vivait le peintre colonais connu sous le nom de *Maître de la Famille de la Vierge* (entre 1480-1520). Ainsi que Martin Schongauer, le *Maître de saint Barthélemy* procède de Rogier Van der Weyden et des graveurs

haut-rhénans de l'atelier du *Maître des Cartes à jouer*. La nervosité de son dessin permet de supposer qu'il mania le burin, comme le *Maître ES de 1466*. Les œuvres de sa dernière manière — l'*Autel de saint Thomas* (Musée de Cologne) entre autres — présentent bien des points de comparaison avec celles dudit graveur. L'identité du *Maître de saint Barthélemy* et de Martin Schongauer eut des partisans passionnés [1]. En réalité, les origines des deux maîtres les destinaient au même but, mais la personnalité du *Maître de saint Barthélemy* était de beaucoup plus puissante que celle de Martin Schongauer. Elle secoua peu à peu les influences colonaises dont le *Maître de la Famille de la Vierge* faisait une harmonieuse sélection. Quand ce maître, comme le peintre bâlois de l'*Autel du bourgmestre Peter Rot* et peut-être Martin Schongauer, sollicita l'idéalisme de Hans Memling, le *Maître de saint Barthélemy* conserva sa rudesse native, ses besoins de réalisme néerlando-rhénan, son coloris imprévu et audacieux. Il fut le dernier et le plus éloquent des maîtres haut-rhénans à la solde des Dominicains et des Chartreux des trois régions rhénanes.

A côté du *Maître de saint Barthélemy*, Hans Holbein le Vieux rencontra, dans le Rhin central,

1. A. VON WURZBACH, *Martin Schongauer*. Vienne, 1880, p. 56.

un autre artiste que l'illustration d'un *Livre de raison* de la famille Goldast de Constance (Collection Waldburg, Wolfegg) a fait nommer le *Maître du « Hausbuch »*. On identifie parfois ce peintre avec le graveur connu sous le nom de *Maître du Cabinet d'Amsterdam* qui, vers 1480, subissait simultanément l'influence du *Maître ES de 1466* et de Martin Schongauer. La dualité des sujets traités par le *Maître du « Hausbuch »* justifie cette hypothèse. Comme le *Maître de 1480*, ce peintre affectionne les sujets de sainteté autant que les scènes d'amour. En cela, il suit la tradition du savoureux *Maître aux banderoles*. Entre 1458 et 1510, le *Maître du « Hausbuch »* que l'on identifiait également avec le peintre Martin Hesse, travailla à Spire et à Francfort. Le *Couple amoureux* (Musée de Gotha) et divers dessins (Cabinets de Berlin et de Dresde) attestent la parenté de leur auteur avec les *Maîtres de 1462 et 1480*. Mêmes gestes de séduction persuasive, même douceur, même sentiment de bien-être que dans la *Partie de cartes* (P. 35) ou le *Couple amoureux* (P. 36), du *Maître du Cabinet d'Amsterdam*[1]. La *Vie de la Vierge* (Musée de Mayence), le *Calvaire* (Musée de Fribourg-en-Brisgau), et particulièrement les *Apôtres saint Pierre et saint Paul*, provenant d'un autel du cou-

1. La désignation (P) correspond au *Peintre-graveur*, de J. D. Passavant, Leipzig, 1860-1864.

vent de Seligenstadt (Musée de Darmstadt), nous montrent l'évolution du *Maître du « Hausbuch »*, peintre religieux. En 1480, à Seligenstadt, il prolonge l'éblouissement des souabes de la lignée de Conrad Witz devant l'œuvre d'Hubert Van Eyck. Le *Saint Pierre* coiffé de la tiare, vêtu d'une robe verte et d'une chape rouge à large fermail, et le *Saint Paul* dans sa robe violette recouverte d'un manteau vert, évoquent le *Dieu le Père* et le *Saint Jean-Baptiste* de *l'Adoration de l'Agneau*. Leur coloris chante sur des formes majestueuses. Vers 1500, dans les *Calvaires* de Darmstadt et de Fribourg-en-Brisgau, le *Maître du « Hausbuch »* ne résiste plus au courant de la véhémence néerlando-rhénane. Sa personnalité de portraitiste le différencie des autres élèves du *Maître ES de 1466*. Elle correspond à la fantaisie brutale du *Maître de saint Barthélemy*. Elle lui donne, dans le Rhin central, un relief comparable à celui de Martin Schongauer dans le Haut-Rhin.

Entre le *Maître de saint Barthélemy* et le *Maître du « Hausbuch »*, tous deux d'origine ou de tendances haut-rhénanes, l'œuvre hybride de Hans Holbein le Vieux n'avait que faire. L'artiste retourna à Augsbourg où il s'abandonna à l'influence des Burgkmair et de l'art de l'Italie du Nord. Tout indique qu'il n'y fut pas plus heureux. En 1516, après avoir peint, dans le sentiment augsbourgeois,

l'*Autel de saint Sébastien, sainte Barbe et sainte Élisabeth* (Musée de Munich), il se retira définitivement en Alsace où il mourut, à Isenheim, en 1524.

La même année, Hans Herbster embauche Ambroise et Hans Holbein, fils du vieil artiste, à titre de compagnons d'atelier, pendant que leur père va travailler dans les couvents de la Haute-Alsace, chez les Antonites d'Isenheim entre autres, où il continua l'ouvrage de Martin Schongauer [1]

Le Musée des Beaux-Arts de Bâle possède un portrait de Hans Herbster par Ambroise Holbein, et la collection de lord Northbrook un autre portrait du peintre strasbourgeois par Hans Holbein le Jeune, tous deux datés de 1516. Un troisième portrait de Hans Herbster par lui-même est conservé par la collection Ernst Stückelberg, de Bâle. Dans ce dernier, qui appartient à la période schongauérienne de Herbster et date vraisemblablement de l'arrivée de l'artiste à Bâle vers 1492, on discerne l'influence du portrait de Martin Schongauer (Musée de Munich). Herbster y paraît jeune et imberbe. Une toque surmonte son épaisse chevelure blonde. L'expression rêveuse de ses yeux équi-

1. Le Musée de Colmar possède un des autels latéraux d'Isenheim peints entre les travaux de Martin Schongauer et de Hans Holbein le Vieux. Il représente *sainte Catherine d'Alexandrie et saint Laurent* avec les scènes de leur martyre. Ces panneaux, qui portent les armes des deux abbés Jean d'Orliac et Guido Guersi, sont un travail de l'atelier de Hans Schüchlin, vers 1505.

vaut à celle du maître de Colmar, mais elle contraste singulièrement avec la puissante encolure du jeune artiste. Ce portrait est bien d'un strasbourgeois pratique et batailleur, que la béatitude colmarienne n'a fait qu'effleurer.

A Bâle, Herbster retrouve l'énergie de sa race, ses goûts mondains, son besoin d'aventures. En 1512, il prend part à l'expédition de Pavie. Il a déjà visité l'Italie. Il a fréquenté la maison de Georges Schongauer, Sébastien Brandt et les humanistes. Quand il sera las de Bâle, il séjournera à Lucerne, puis il ira se fixer à Pesth. Il est possible que Hans Herbster ait accompagné Ambroise et Hans Holbein le Jeune à Lucerne, en 1517. Nous l'y trouvons en 1519, l'année où Ambroise Holbein disparaît de Bâle qui venait de le recevoir dans sa bourgeoisie, tandis que Hans Holbein, son frère, quitte Lucerne pour ne revenir à Bâle qu'après le voyage vraisemblable des trois collaborateurs en Italie. Ambroise Holbein mourut-il pendant ce voyage? Cela est fort probable, autant que restent admissibles les rapports de Hans Herbster et des deux Holbein jeunes avec Mathias Grünewald et Hans Baldung, leurs influences réciproques et leurs voyages en Italie qui devenaient le complément obligé d'un séjour en Alsace, autant que se précisent de plus en plus, non seulement l'influence des graveurs haut-rhénans sur les artistes de l'Italie du Nord de la fin

du quinzième et du début du seizième siècle, mais les voyages de certains de ces derniers — Gaudenzio Ferrari par exemple — dans la vallée du Rhin. Nous avons besoin de croire que l'atelier de Hans Herbster, dernier refuge de l'influence de Martin Schongauer débordée par celle d'Albert Dürer, en Alsace et en Suisse, considéra l'attrait de l'Italie comme une conséquence logique des derniers travaux du maître de Colmar.

Certes, le radieux Herbster, du Musée des Beaux-Arts de Bâle, avec sa barbe blonde poussée en broussaille, ses yeux brillants, sa toque rouge, ne ressemble plus au mélancolique compagnon du portrait de la Collection Ernst Stückelberg. *Joannes Herbster pictor oporini pater*, inscrit Ambroise Holbein au bas de son portrait. Herbster est bien l'automne de Schongauer : l'œuvre de ses disciples diffère de celle des maîtres trop italianisants de l'école d'Augsbourg ou des maîtres trop germanisants de celle de Nuremberg. En prolongeant l'influence de Martin Schongauer, elle vise au but que l'école d'Alsace poursuivait depuis ses origines. Elle ne veut se détourner ni des sources néerlandaises, ni des sources germaniques, ni des sources italiennes qui alimentaient l'art du Haut-Rhin, qui lui donnaient sa force et son originalité dans l'ensemble de la culture artistique européenne. Au nom de cet éclectisme, Martin Schongauer s'était révélé avec une émotion mystique

commune à toutes les races, et, grâce au même éclectisme, l'humanité allait retrouver toute entière l'image de son inquiétude rationaliste dans l'œuvre d'Holbein le Jeune.

La simultanéité des évolutions, qui, depuis les origines, résultait du parallélisme intellectuel et social des divers pays de la Lotharingie, rapproche le Haut-Rhin des Flandres, une fois de plus.

En combinant l'influence de l'Italie et la tradition des Van Eyck conservée par l'œuvre des Albert van Ouwater et des Thiery Bouts, Gérard David rénove le réalisme de la vieille Néerlande. Les langueurs colonaises de Hans Memling se dissipent : le *Jugement de Cambyse* et l'*Écorchement du juge Sisammès* (Musée de Bruges) font revivre les principes de l'*Histoire de l'empereur Othon* (Musée de Bruxelles). Ils stimulent les ambitions naissantes de Quinten Metsys : c'est le dernier triomphe de l'originalité néerlandaise.

Elle descend le Rhin. Sur les traces du *Maître de saint Barthélemy* et du *Maître du « Hausbuch »*, le *Maître de la Mort de Marie* et le *Maître de Francfort* présentent un nouvel aspect de l'esthétique lotharingienne dans le Bas-Rhin et le Rhin central. Pionniers perdus, ils succombent bientôt, eux et leurs disciples, à l'influence italienne. Ils laissent aux maîtres du Haut-Rhin le soin de traduire la langue de Quinten Metsys, telle jadis celle de

Phot. Stoedner.

Planche XXII.

MARTIN SCHONGAUER. — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE.

Gravure.

Rogier Van der Weyden, avec « l'accent et les tournures de leur idiome d'origine ». Ils leur abandonnent la recherche du juste milieu entre la Néerlande et l'Italie.

Ce fut le rôle de l'école de Bâle sous Hans Holbein le Jeune. Les *Passions* haut-rhénanes des prédécesseurs de Martin Schongauer et du maître de Colmar lui-même suggèrent au disciple de Hans Herbster celles qu'il peint ou dessine au début de sa carrière. Les paysans du *Maître ES de 1466*, de Martin Schongauer et du *Maître de 1480* s'éveillent à son appel avec les personnages des *Danses des morts* alsaciennes. Les *Simulacres* et l'*Alphabet de la Mort* gardent l'accent des graveurs formés à l'école néerlando-rhénane. La philosophie caustique du *Maître aux banderoles* anime l'illustration de l'*Éloge de la Folie*, d'Erasme. Comme Metsys, Holbein sélectionne admirablement les œuvres antérieures à l'éclosion de son génie. Il les domine et les utilise. Si Metsys est le résultat des efforts de Gérard David contre les tendances au style de Hans Memling, nous sommes fondé à croire que les efforts de Hans Herbster pour ramener l'école d'Alsace à ses principes essentiels, sans négliger les causes qui modifièrent le génie des dernières années de Martin Schongauer, jouèrent un grand rôle dans les débuts d'Holbein le Jeune. La *Vierge du bourgmestre Meyer* (palais Grand-ducal, Darms-

tadt), toutes proportions gardées, termine un cycle d'œuvres nées dans l'école de Strasbourg sous les auspices de Martin Schongauer. Elle reste leur résultat inespéré, mais explicable. A côté des réminiscences augsbourgeoises et des italianismes, Holbein le Jeune subit encore l'influence de la tradition bâloise du portrait, autre enseignement de Martin Schongauer. Les *Vierges sages et folles* (B. 77 à 87) se rattachent aux *Dames bâloises* (Musée des Beaux-Arts, Bâle) par les dessins de ce musée provenant de maîtres bâlois anonymes de la fin du quinzième et du début du seizième siècle, travaillant sous l'influence de l'école de Colmar.

En définitive, grâce à Holbein le Jeune, l'école d'Alsace retrouva les joies que le génie traditionaliste de Martin Schongauer lui avait fait éprouver. Au crépuscule de l'époque gothique et au début de la Renaissance, avec une mentalité qui différait du tout au tout, ces deux maîtres exprimèrent admirablement les antinomies de l'existence haut-rhénane.

IV

Vers la fin du quinzième siècle et au début du siècle suivant, alors que l'âme souabe reste multiple et inconsistante, l'âme franconienne cherche

l'unité et la stabilité dans l'idéal moyen allemand. Ses rapports avec l'Italie du Nord sont aussi fréquents que ceux des grands centres souabes. Au *Fondaco dei Tedeschi* de Venise comme aux universités de Bologne ou de Padoue, on rencontre autant de marchands et d'humanistes de Nuremberg que de Strasbourg, de Bâle et d'Augsbourg. Il est cependant impossible d'y trouver des types comparables, dans leur dévotion aux idées transalpines, à Pierre Schott, Thomas Wolf, Jean Burckhardt et autres alsaciens [1].

En ce milieu complexe où les symptômes des Renaissances néerlandaise et française heurtaient les traditions gothiques du Rhin et l'influence de l'Italie, Albert Dürer apparaît en 1492. Rien ne le classe encore parmi les astres de première grandeur, rien n'annonce en lui l'homme qui anéantira bientôt les tendances séculaires de l'art allemand

1. Pierre Schott (1458-1490) fut le restaurateur des lettres classiques à Strasbourg. Après ses études à l'Académie de Schlestadt, il séjourna à Paris et à Bologne. Il mourut chanoine de Saint-Pierre-le-Jeune de Strasbourg, au milieu d'une riche collection de manuscrits et de livres rares. Thomas Wolf (avant 1509), autre chanoine strasbourgeois, passa dix ans à Bologne où il colligea un recueil d'inscriptions accompagnées de dessins d'après l'antique, copié, à l'université de Fribourg, de 1513 à 1515, par Boniface Amerbach (bibliothèque de l'Université, Bâle). Wolf inspira les travaux identiques de l'allemand Laurent Behem, attaché à la cour du pape Alexandre VI comme Jean Burckhardt, et du médecin chroniqueur nurembergeois Hartmann Schedel, qui avait étudié également à Bologne et à Padoue.

aux dialectes, l'émule de Luther dans le domaine de l'esthétique.

A côté des prédécesseurs haut-rhénans de Martin Schongauer, Hans Pleydenwurf et Michel Wolgemut n'offrent pas un grand intérêt. Ainsi s'explique l'influence du maître de Colmar sur le *Dürer enfant*, 1484 (Albertina, Vienne), les *Vierges au baldaquin*, 1485 et vers 1490 (Cabinet des Estampes, Berlin, et Musée du Louvre), et la *Dame au faucon*, vers 1486 (British Museum). Si les *Lansquenets* (Cabinet des Estampes, Berlin) et les *Cavaliers* (Musée de Brême) ne dénotaient l'influence du *Maître ES de 1466* et de ses élèves, il nous suffirait de savoir que le *Blockbuch* de l'*Ars moriendi* dérive de gravures de ce maître, pour apprécier la part de l'art haut-rhénan dans les débuts d'Albert Dürer.

Le mystère qui entoura la mort de Martin Schongauer à Vieux-Brisach en 1491 explique les témoignages contradictoires des deux historiens Wimpheling et Scheurl. D'après ce dernier, en 1485, Albert Dürer l'ancien aurait eu l'intention de placer son fils en apprentissage chez Martin Schongauer plutôt que chez Michel Wolgemut, et « il lui avait écrit à ce sujet ». Quelle cause l'empêcha de donner suite à son projet? Hans Burgkmair ayant été l'élève de Martin Schongauer en 1488, quel obstacle rencontra l'apprentissage d'Albert Dürer en 1485? Si Wimpheling fait erreur en affirmant qu'Albert

Dürer était l'élève du maître de Colmar, Scheurl n'est guère plus explicite. D'une part, il avance que Martin Schongauer était mort en 1485 et d'autre part, il nous dit qu'Albert Dürer, en 1492, à Colmar, aurait « conçu un violent regret » en apprenant qu'il ne « verrait même pas » Martin Schongauer. Tout fait donc croire qu'Albert Dürer apprit l'absence du maître de Colmar quand il « fut bien accueilli et fort humainement traité par les orfèvres Gaspard et Paul ainsi que le peintre Louis, à Colmar, et de même à Bâle par Georges, l'orfèvre, frères de Martin ». A l'aide de ce subterfuge, Louis Schongauer le retint à Colmar durant l'été de 1492, et lui apprit la technique de la gravure sur cuivre en lui faisant copier des estampes de Martin Schongauer.

L'influence colmarienne poursuivit longtemps Albert Dürer. Un *Saint Sébastien* gravé sur bois chez l'imprimeur Michel Furter, de Bâle (1489-1500), d'après son dessin, reproduit la gravure B. 60; sa *Sainte-Famille à la sauterelle* (B. 44) est tirée de la *Vierge au banc de gazon* (B. 30) et sa *Vierge au croissant de lune* (B. 30) sur la *Vierge debout* (B. 27); son *Petit courrier* (B. 80) dérive du *Saint Georges* (B. 51); son *Oriental avec sa femme* (B. 85) est un souvenir des *Deux hommes marchant de compagnie* (B. 90); son *Monstre-porc* (B. 95) évoque le pittoresque des *Cochons* (B. 95). Ce n'est guère qu'à partir de 1497 que l'influence d'Andrea

Mantegna l'emporte sur celle des graveurs du Haut-Rhin.

Dans le voyage du jeune Albert Dürer, entre l'analyse des procédés de l'école de Colmar et de celle de Padoue, se place l'étude des procédés de celle de Strasbourg, alors prépondérante à Bâle. Le séjour d'Albert Dürer chez l'orfèvre Georges Schongauer à Bâle, de 1492 à 1494 environ, n'alla pas sans quelques rapports avec Hans Herbster. On ne peut regarder le portrait d'*Albert Dürer* par lui-même (Collection M. de Villeroy) peint à Bâle, en 1493, sans évoquer le *Hans Herbster* (Collection Stückelberg) peint en 1492. Malgré la bizarrerie de son accoutrement, le petit provincial imite les expressives et véridiques effigies que peignaient, à Bâle, les maîtres strasbourgeois, disciples de Schongauer : par exemple, le *Diptyque macabre de Jeronymus Tschekkenbürlin,* 1487, provenant de la Chartreuse (Musée des Beaux-Arts, Bâle).

De tous les hôtes de Georges Schongauer, l'humaniste strasbourgeois Sébastien Brandt exerça le plus d'influence sur le jeune Albert Dürer. D'après une des nombreuses peintures que l'atelier de Conrad Witz et de Martin Schongauer avaient consacrées, en Haute-Alsace, aux *Quatre Pères de l'Église latine*[1], Dürer venait d'exécuter un *Saint*

1. La Collection Georges Spetz, d'Isenheim, possède une de ces suites peintes sous l'influence de Conrad Witz et provenant de la chapelle de Schäferthal. L'Institut Städel, de Francfort,

Jérôme dans sa cellule qui, en 1492, servit de frontispice à la deuxième édition des *Lettres de saint Jérôme,* de l'imprimeur Nicolas Kessler, de Bâle (1486-1500). Sébastien Brandt, qui projetait une série d'éditions d'auteurs classiques chez l'imprimeur Hans Amerbach, de Bâle (1478-1500), lui confia l'illustration des *Comédies de Térence.* Quelques croquis de Sébastien Brandt précédèrent le travail d'Albert Dürer et laissent supposer une entente préalable où les goûts de l'humaniste jouèrent un grand rôle. Elle aboutit à une œuvre où se ressent l'influence des prédécesseurs de Martin Schongauer associée à des éléments bâlois qui se distinguent plus nettement dans les gravures du *Chevalier de la Tour* avant de trouver leur emploi exclusif, en 1497, dans la *Nef des fous,* due à la collaboration de Sébastien Brandt et du *Maître de l'officine Bergmann.*

A ce moment, Albert Dürer est redevenu le franconien vigoureux et lyrique qu'il restera jusqu'à la fin de son existence. Un à un, il revise tous les thèmes haut-rhénans. L'influence de Mantegna lui permet de dominer celle des prédécesseurs de Martin Schongauer. Il incorpore la virtuosité du *Maître ES de 1466* à sa personnalité germano-italienne dans le *Samson tuant le lion* (B. 2) basé sur le *Samson*

conserve un *Saint Jérôme* où se discernent l'influence combinée de Conrad Witz et de Martin Schongauer.

vainqueur du lion (B. 5) du vieux graveur. L'*Apocalypse* de 1498 utilise les mystérieuses incantations de l'*Ars memorandi* mélangées à des ressouvenances colonaises et néerlandaises qui se transforment sous le souffle de son génie. Car la langue artistique de Dürer, pas plus que l'érudition des humanistes franconiens, ne peut oublier ce qu'elle doit aux dialectes rhénans.

Après avoir subi l'influence de l'art du Haut-Rhin, Albert Dürer ne tarda pas à lui imposer la sienne et ce n'est pas une des phases les moins complexes de l'histoire de cet art que celle qui nous montre comment les influences de Martin Schongauer, d'Albert Dürer, de Hans Holbein le Jeune et de Mathias Grünewald se pénètrent, s'enchevêtrent, vont parfois requérir l'appui de l'Italie ou des Flandres où elles rencontrent souvent des réminiscences du quinzième siècle haut-rhénan.

L'école de Strasbourg est la première victime du génie d'Albert Dürer. Il y séduit d'abord les imprimeurs. En 1502, Jérôme Greff, de Francfort, publie à Strasbourg une contrefaçon de l'*Apocalypse* de 1498 par un certain *Maître MF*. Le *Térence* projeté à Bâle chez Hans Amerbach se réalise, en 1496, chez Hans Grüninger, de Strasbourg (1483-1531). Sur la reliure de l'exemplaire conservé par la bibliothèque de l'Université de Strasbourg, un artiste local peignit, au seizième siècle, le portrait de Sébastien Brandt, devenu

Planche XXIII.

E MAITRE DE L'AUTEL DE SAINT BARTHÉLEMY. — L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS (FIN DU XV^e SIÈCLE).

Fragment de l'autel de saint Thomas, à la Chartreuse de Cologne.

Cologne, Musée Wallraf-Richartz.

chancelier de la ville à son retour de Bâle. Hommage mérité : Brandt gouverna l'atelier de Grüninger où travaillèrent Hans Baldung Grien, Hans Wächtelin, dit le *Maître aux bourdons croisés*, et Hans Schäuffelin. Dans le *Térence*, de Grüninger, mieux que dans celui d'Amerbach, l'influence de Martin Schongauer est encore sensible. Elle disparaît peu à peu devant celle de Hans Baldung Grien (1476-1545) qui, dans l'école de Strasbourg, fut le porte-parole d'Albert Dürer, son maître et ami.

A Strasbourg, l'effort de Hans Baldung n'égala pas celui de Hans Holbein le Jeune, à Bâle. Toutefois, les amitiés franconiennes du maître de Strasbourg ne le détachent pas complètement de la tradition haut-rhénane. Par ses libertés, son lyrisme véhément, ses appétits de mystère, sa rudesse toute populaire, son dessin d'une extrême précision, Baldung se rattache aux maîtres souabes du quinzième siècle. Si Holbein le Jeune est l'héritier du génie contemplatif et analytique de Martin Schongauer, dans Baldung refleurit le génie tumultueux et synthétique du *Maître ES de 1466*. Tous deux opèrent la jonction de l'idéal rhénan et de l'idéal italien.

A Colmar, avec Mathias Grünewald, l'influence d'Albert Dürer fut moins active. Le maître d'Aschaffenbourg s'exprime d'une manière plus séduisante que le maître de Nuremberg. Le polyptique

(musée de Colmar) qu'il peint, avant 1516, pour les Antonites d'Isenheim, reste, lui aussi, dans la tradition rhénane, celle du Rhin central dont Grünewald marque la tardive mais magnifique éclosion. On devine les causes de son influence sur les maîtres de Strasbourg et de Bâle. Aux premiers il offrait l'attrait des véhémences de l'art d'avant Martin Schongauer réalisées avec une ampleur inconnue jusqu'à lui. Aux seconds il donnait la formule d'un art tout à la fois réaliste et idéaliste dans lequel revivait l'incertitude de Martin Schongauer. A tous les rhénans italianisés, à Baldung comme à Holbein, il révélait la joie de peindre pour le coloris plus que pour la ligne, à la manière italienne, sans abandonner les droits de son âme profondément germanique. Autour de lui, Dürer n'influença que les sculpteurs sur bois, entre autres Maître Hannsen, de Colmar, qui exploita la *Vie de la Vierge* (B. 76 à 95) en même temps que la *Passion* (B. 9 à 20) de Martin Schongauer.

A Bâle, Urs Graf (1485-1528) débute par l'imitation de Martin Schongauer, d'après l'école de Strasbourg, probablement chez Hans Wächtelin. Sa *Passion* (B. 2) publiée, en 1508, par Hans Knobloch, de Strasbourg (1500-1528), est une variante populaire de la *Passion* (B. 9 à 20) du maître de Colmar. Ainsi, vers la même date, la *Vierge au banc de gazon* (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg) traduisait à la mode rurale la *Vierge au buisson de*

roses. D'une imitation de la *Vierge folle* (B. 87), Graf passe à des copies d'Albert Dürer d'où il s'évade vers le paysage et les types de la Suisse du seizième siècle. Il subit également l'influence de Hans Baldung, d'Holbein le Jeune et de l'Italie.

A Berne, depuis le début de l'époque gothique, le couvent des Dominicains partageait les goûts artistiques de ses voisins de Bâle et de Strasbourg. Le musée de Mayence conserve le portrait d'un des Ensinger, architectes suisses qui dirigèrent les travaux des cathédrales de Strasbourg, d'Ulm et de Berne sans négliger de franchir les monts à l'appel de Galéas Sforza, duc de Milan. L'influence néerlando-rhénane s'exerça vivement à Berne : influence du Bas-Rhin avec le sculpteur westphalien Erhard Küng, qui, vers 1488, décora le somptueux portail de la collégiale où l'influence du Haut-Rhin s'était déjà manifestée dans les vitraux de l'*Adoration des Mages* et de l'*Hostie*, pleins de réminiscences de Hans Tieffenthal, de Schlestadt, et du *Maître E S de 1466*; mélange complexe d'art primitif néerlandais et d'art haut-rhénan chez les peintres de la fin du quinzième siècle. Vers 1501, le porche de la collégiale de Berne reçoit des peintures pour lesquelles l'*Adoration de l'Agneau* avait été consultée : l'*Annonciation*, le *Péché originel* avec Adam et Ève, dans un décor architectural où se voient Dieu le Père entouré d'anges et les Prophètes, appartiennent au cycle

des œuvres inspirées par les Van Eyck. Le maître qui peignit ce décor ne pouvait être qu'un disciple ou un imitateur de Tieffenthal et des Witz.

Ce maître fut-il Heinrich Bichler, qui travailla à Berne de 1466 à 1501 ? Peut-on l'identifier avec le *Maître à l'œillet*[1] qui subit diverses influences dont la plus forte fut celle de Martin Schongauer ? En 1480, Bichler peint une *Bataille de Morat* à l'Hôtel de Ville de Fribourg. En 1495, le *Maître à l'œillet* exécute une série de peintures pour l'église des Dominicains de Berne : l'*Annonciation* y révèle un élève du Martin Schongauer de la troisième manière. Il affirme ses préférences dans le *Baptême du Christ* de l'*Autel de saint Jean*, jadis à la collégiale de Berne (Musée de Berne), tout en gardant une vigoureuse personnalité de portraitiste. La *Prédication de saint Jean-Baptiste* (musée de Berne) et la *Danse de Salomé* (musée de Budapest) rattachent le *Maître à l'œillet* aux tendances naturalistes de l'école de Bâle sous l'influence de Hans Herbster. Deux autels (Musée national suisse, Zurich) sont des imitations de Schongauer : l'*Autel des dix mille martyrs* reproduit des fragments de la *Passion* (B. 13 et 16), et l'influence de Louis Schongauer apparaît dans l'*Autel de saint Eloi*.

A Fribourg, l'influence du maître de Colmar se

1. Il signait à l'aide d'un ou de deux œillets croisés de couleur rouge et blanche.

prolongea chez Hans Fries (1445-1518), élève du *Maître à l'œillet*. Un séjour à Colmar et à Bâle paracheva l'enseignement de ce maître et permit à Fries de placer son œuvre à mi-chemin de Martin Schongauer et d'Albert Dürer.

A Zurich, après avoir donné, dans la chapelle du collège de Sarnen « le témoignage le plus éclatant du style de Martin Schongauer en Suisse[1] », l'école locale s'inféoda à Dürer avec les deux Hans Leu ou à Hans Baldung avec le *Maître D S*. En divers autres cantons suisses, l'influence de Martin Schongauer tomba dans des ateliers d'ordre secondaire : maître Nicolas, à Lucerne, vers 1487, fut le meilleur peintre de ces ateliers.

V

D'après l'itinéraire tracé par Wimpheling, l'Italie aurait importé des œuvres de Martin Schongauer. La *Vierge avec quatre saints,* de Rogier van der Weyden (Institut Städel, Francfort), l'*Autel portatif*, de Hans Memling (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg) et la *Vierge à la soupe au lait,* de Gérard David (même musée) portent des armoiries

1. B. Haendcke, *Die Schweizerische Malerei.* Aarau, 1893, p. 137.

ou des inscriptions italiennes qui justifient les dires de Facius, Cyriaque d'Ancône, Antonio Filarète et Giovanni Santi sur le renom de l'atelier du maître tournaisien en Italie. Martin Schongauer était mieux placé que personne pour jouer un rôle dans les conquêtes de Rogier van der Weden au delà des monts. Nous n'en voulons pour preuve que le nombre considérable d'imprimeurs rhénans installés en Italie vers la fin du quinzième siècle, entre autres les Strasbourgeois Sixtus Riessinger (Naples, 1471 à 1480), Florentius (Venise, 1472), Andréas Freitag (Rome, 1492 à 1498), etc. Quels furent les premiers possesseurs de la copie du portrait de Martin Schongauer trouvée à Mantoue (galerie de Sienne) ou des quatre dessins : une *Sainte famille,* un *Christ bénissant,* une *Tête de Vierge* et la *Lutte d'un chevalier contre le Diable* (Offices, Florence)? Proviennent-ils d'amateurs italiens ou d'humanistes allemands fixés en Italie et y continuant leur existence germanique [1]? Rien ne prouve aujourd'hui que les tableaux de Martin Schongauer, comme ceux des élèves de Rogier van der Weyden, aient joui des faveurs de la mode

1. Tel le chanoine Jean Burckhardt de Strasbourg qui, à Rome, s'était fait construire un palais dans le style du *Frauenhaus* de la cathédrale de Strasbourg, vers 1503, probablement par des ouvriers venus d'Alsace, et qui confia l'édition de son *Pontificale Romanum,* en 1485, à l'imprimeur Stephanus Planck, de Passau (Rome, 1479 à 1500).

qui poussaient les amateurs d'Italie à acheter des Memling ou des Gérard David. Peut-être Martin Schongauer, comme Albert Dürer, a-t-il travaillé pour des Allemands d'Italie? La curiosité de Vasari laisse le champ libre aux conjectures. Sandrart a supposé des relations d'amitié entre Pierre Pérugin et Martin Schongauer longtemps surnommé le *Pérugin allemand,* et Eugène Müntz songeait à Sandrart quand il écrivait : « Maître Stephan de Cologne peut se mesurer, *mutatis mutandis*, avec Gentile da Fabriano; Zeitblom approche de Botticelli; Wolgemut d'Andrea del Castagno; Martin Schongauer du Pérugin. » Il est possible que le Pérugin ait connu Schongauer, mais on excuserait plus volontiers Sandrart si les dernières gravures du maître de Colmar avaient fait songer à Botticelli.

Nous avons cité l'ordonnance du Sénat de Venise interdisant, en 1441, la vente des tableaux, gravures et cartes à jouer venant d'Allemagne, sous peine de saisie et d'amende. Elle correspond aux dates aujourd'hui déterminées des travaux du *Maître des cartes à jouer* et de ses élèves. Les dires de George Hylin, dans sa *Chronique d'Ulm,* vers 1474, justifient également les italianismes que l'on discerne dans l'œuvre du *Maître aux banderoles*. Après l'ordonnance du Sénat de Venise, il est possible que ce maître soit allé travailler sur place. L'influence d'Antonio Pisano est manifeste sur la

faune des graveurs du Haut-Rhin qui connurent ses dessins et ses médailles. Le dernier de leur lignée, Louis Schongauer, démarque plutôt des documents graphiques qu'il n'observe ses animaux dans la nature. Inversement, l'influence des graveurs du Haut-Rhin s'est exercée sur les maîtres de la Haute-Italie. On sait l'exode de la planche de la *Vierge d'Einsielden,* du *Maître ES de 1466,* découverte rognée et repolie pour les besoins d'une gravure d'origine ombrienne représentant *Guerino,* le *Meschino.* En 1481, l'édition de la *Divine Comédie,* à Florence, d'après des dessins de Botticelli gravés par Baccio Baldini, montre des réminiscences du *Maître aux banderoles* et du *Maître ES de 1466,* qui apparaissent encore dans les nielles et les plaquettes, mélangées à l'influence de Martin Schongauer. Cette dernière touche particulièrement Fra Bartolommeo dans sa période florentine. Le *Noli me tangere* (Musée du Louvre) comme celui que peignit André del Sarto plus tard (Offices, Florence) révèlent non seulement la connaissance de la gravure (B. 26) de Martin Schongauer, mais une compréhension de l'état d'âme haut-rhénan, transfusé dans le couvent de Saint-Marc par les frères chassés des Villes libres d'Allemagne[1]. Comme Fra Bartolommeo, Michel-Ange connut et

1. Voir aussi le dessin n° 2197 (Musée du Louvre) dans lequel Fra Bartolommeo imite la *Passion* (B. 9 à 20).

copia des gravures allemandes. Bien que les Ghirlandaio aient subi l'influence néerlandaise et utilisé certains motifs de la *Nativité* de Hugo van der Goes, exposée à Florence depuis 1470, ils voyaient d'un mauvais œil — l'œil des cartiers vénitiens de 1441 — l'invasion des maîtres néerlando-rhénans. Quand le jeune Michel-Ange fit une copie peinte de la *Tentation de saint Antoine* (B. 47) de Martin Schongauer pour laquelle il prit des notes à la poissonnerie de Florence, les Ghirlandaio prétendirent qu'elle était sortie de leur atelier[1]. Si Michel-Ange avait choisi, comme Fra Bartolommeo ou André del Sarto, telle des gravures de la troisième manière de Martin Schongauer, les Ghirlandaio eussent gagné leur cause. Hans de Francfort qui travailla à Würzbourg et à Strasbourg, n'avait-il pas accommodé à la mode haut-rhénane les *Gladiateurs* de Pollaiuolo? Michel-Ange prit la *Tentation de saint Antoine* comme Raphaël, dans le *Spasimo* (Musée du Prado) se souvint du *Portement de Croix* (B. 21). Ce sont les seules pièces où le génie de Martin Schongauer ne paie le tribut d'aucune influence.

L'influence du maître de Colmar et de l'art du Haut-Rhin s'est exercée en Lorraine à la cour de René II par l'intermédiaire de l'école de Stras-

1. Romain Rolland, *Michel-Ange*, p. 11.

bourg, mélangée à celles de ses prédécesseurs. A Nancy et à Metz travaillèrent des peintres et verriers strasbourgeois contemporains de l'auteur des vitraux de l'église Sainte-Madeleine. Elle toucha l'art comtois et troyen du seizième siècle. Elle s'installa dans les officines d'imprimeurs lyonnais et parisiens. Au centre lyonnais se rattache la typographie espagnole, qui utilisa les gravures de Martin Schongauer. En 1494, Paulus Hurus, de Constance (1491-1499), imprime à Saragosse un *Thesoro de la Passion* avec des bois reproduisant la *Passion* (B.9 à 20). Les recherches sur l'origine des arts espagnols et portugais conduiront à des découvertes qu'annoncent telles et telles pièces déjà étudiées, par exemple le *Saint Georges tuant le le dragon* (collection Vidal-Ferrer y Solar, Barcelone) dont le prototype est le panneau de Frédéric Herlin (Musée municipal, Nördlingen). Le centre parisien d'origine alsacienne fait de larges emprunts à Martin Schongauer. Avec les *Heures* de Simon Vostre où figurent le *Baiser de Judas* (B. 10), le *Portement de Croix* (B. 15) et la *Mort de la Vierge* (B. 33), l'influence du maître de Colmar se propage dans tous les diocèses de France et jusqu'en Angleterre. Elle explique telles scènes des stalles de la cathédrale d'Amiens. Elle se rapproche ainsi des Flandres, dernier stade de l'influence haut-rhénane.

Quelques maîtres de l'école d'Anvers copièrent, au seizième siècle, des gravures de Martin Schon-

gauer. Nous avons déjà cité Marcellin Koffermans. Signalons encore le *Baptême du Christ* (Musée de Tournai) qui reproduit la gravure B. 8 au centre d'un paysage de Joachin Patenier. Albert Bouts, dans le *Jésus chez Simon le Pharisien* (musée de Bruxelles) réalise le prototype d'un art où les principes de l'ancienne école de Louvain reçoivent le choc des traditions haut-rhénanes. Metsys les subit, avec Albert Bouts, à ses débuts avant de trouver la formule de l'école d'Anvers, dans un mélange subtil de Thiery Bouts, de Rogier van der Weyden et d'italianisme. Tels détails des volets de l'*Ensevelissement* (Musée d'Anvers) dénotent l'influence des types des *Passions* haut-rhénanes. Cette influence, où le goût du fantastique s'allie aux rusticités de la vie populaire, où le mysticisme voisine avec la bestialité s'exerça plus fortement encore sur les Flandres, par le réalisme villageois des élèves du *Maître des cartes à jouer*. Dans les commentaires dont il accompagne la biographie de Jérôme Bosch, du *Livre des Peintres*, de Carel van Mander, M. Henri Hymans fait observer que « l'extraordinaire fantaisie dont Jérôme Bosch a fait preuve le rattache au *Maître ES de 1466* et à Martin Schongauer ».

La simultanéité des manifestations satiriques aux deux points extrêmes de la Lotharingie apparaît, dès le douzième siècle, avec les deux versions flamande et alsacienne du *Renard*. Elle continue à

toutes les époques, dérivée des mêmes causes, produisant les mêmes effets. La satire flamande possède des archives riches en documents significatifs, mais il nous paraît impossible d'y rattacher directement Jérôme Bosch et ses disciples. L'esprit satirique haut-rhénan est d'origine flamande. Les licences de la cour des ducs de Bourgogne lui donnèrent une impulsion vigoureuse. Seul, le burin des graveurs haut-rhénans, dans l'atmosphère des Villes impériales libres, sut transformer la flèche primitive en arme d'hast. Quand la satire haut-rhénane revint à son point de départ, elle éclipsa l'inoffensif burlesque qui lui avait donné le jour. Les *Alphabets* des ateliers du *Maître aux banderoles* et du *Maître ES de 1466*, les scènes galantes du *Maître de la Sibylle*, les fantaisies rurales du *Maître de 1480* et de Martin Schongauer jouèrent un rôle initial dans les diableries et les drôleries de Jérôme Bosch. La *Tentation de saint Antoine* (B. 47) de Martin Schongauer conviait l'humanité au branle satanique, en utilisant les ressources qu'il offre à l'observateur. Ce que Michel-Ange discernait, en 1488, dans cette gravure, ce que le Rhin central devait porter au plus haut point, quelques années plus tard, avec Mathias Grünewald, le maître de Bois-le-Duc ne l'a pas ignoré. Mais la nature de son génie analytique lui fit ériger en système le diabolisme haut-rhénan, en même temps que la bonhomie narquoise de son esprit l'incitait à des

Phot. Wöllger. Planche XXIV.

LE MAITRE A L'ŒILLET. — LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE (VERS 1495).

Fragment de l'autel de saint Jean-Baptiste.

Berne, Musée des Beaux-Arts.

adaptations de ce diabolisme où le besoin d'étonner le spectateur faisait oublier l'impuissance à l'émouvoir.

Avec les grands décorateurs flamands du dix-septième siècle, les Flandres et le Rhin n'étaient plus faits pour se comprendre. Le génie germanique n'admet pas les surfaces, quelque brillantes qu'elles soient. C'est par la profondeur de leurs images que les Van Eyck et Rogier van der Weyden avaient séduit le Rhin. Seuls, Rembrandt et son école pouvaient ressaisir, en Allemagne, le sceptre de la domination néerlandaise.

ESSAI

DE

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DES PRINCIPAUX ARTISTES ORIGINAIRES DU HAUT-RHIN ET DES ŒUVRES TYPES DE L'ART DE CETTE RÉGION AU QUINZIÈME SIÈCLE

PEINTURES, MINIATURES, DESSINS ET VITRAUX[1]

L'art du Haut-Rhin de la deuxième moitié du quatorzième siècle fut d'inspiration siennoise-avignonnaise. En 1359, le peintre Nicolas Wurmser, de Strasbourg, contribue à la décoration du Carlsteyn, près Prague. En 1377, le peintre Hans Hertsnabel, de Haguenau, travaille à Avignon. Vers

1. Les sculptures ont été étudiées et cataloguées par R. Bruck, *Elsassische Holzplastik (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 2e année), August Richard Maier, *Niclaus Gerhaert von Leiden.* Strasbourg, 1910 et Marie Schuette, *Der Schwäbische Schnitzaltar.* Strasbourg, 1907. Le même classement a été fait, pour les gravures, par Max Lehrs et Max Geisberg dont nous citons les ouvrages à la *Bibliographie* (chapitre III). Nous signalons quelques dessins types reproduits par les *Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV.-XVIII. Jahrhunderts,* en partie d'après les collections du musée de peinture de Bâle.

cette époque, les fresques et les vitraux des églises du Haut-Rhin accusent l'influence de l'école primitive de Prague et des miniaturistes français. Telles sont les fresques de la chambre du Trésor, à la cathédrale de Constance, les vitraux de la cathédrale de Strasbourg, en particulier ceux du côté nord de la tour : *l'Histoire des fils d'Adam* ou de la chapelle Saint-Laurent, les *Vies de la Vierge Marie et du Christ*, de l'église Saint-Guillaume de Strasbourg. D'autre part, les Dominicains et les Franciscains font exécuter des autels et des fresques d'après les modèles de l'Italie du Nord : entre autres l'*Autel de la Vierge Marie avec quatre docteurs de l'ordre de Saint-Dominique* (Musée historique, Bâle) et les fresques de l'ancienne église des Dominicains de Guebwiller : *Saint Christophe* et *Vision de sainte Catherine de Sienne*. On utilise également les œuvres de l'école primitive de Cologne.

I. Les débuts de l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle.

⁂ ÉCOLE D'ALSACE vers 1400, sous l'influence de l'école de Cologne.

Rosenwiller (Alsace), église paroissiale : *La Vie du Christ*, vitraux du chœur.

⁂ LE MAITRE DE NIEDERHASLACH, de 1390 à 1410-20, sous l'influence de l'école de Cologne et des artistes franco-néerlandais.

Niederhaslach (Alsace), ancienne collégiale Saint-Florent : *La Vie de saint Jean-Baptiste. — La Légende de saint Florent. — La Vie de la Vierge Marie. — La Vie du Christ. — La Messe et les Œuvres de la Miséricorde. — La Vie de saint Jean l'évangéliste. — Le Martyre des Apôtres. — La Lutte des Vertus et des Vices*, vitraux de la nef.

⁂ ÉCOLE D'ALSACE vers 1400 sous l'influence des miniaturistes français ou franco-bohémiens.

Schlestadt (Alsace), église Saint-Georges : La rose des *Dix Commandements,* vitrail.

⁂ ÉCOLE DE BALE vers 1400, sons l'influence de Melchior Brœderlam et des maîtres bourguignons.

Bâle (*Suisse*), Musée des Beaux-Arts : études pour une *Vierge tenant l'Enfant Jésus* et pour une *Famille de la Vierge Marie.*

⁂ L'ATELIER DE HAINSELIN DE HAGUENAU, de 1403 à 1448 environ, avec les maîtres franco-néerlandais.

Bruxelles (*Belgique*). Bibliothèque royale : *Bibles historiales des ducs de Bourgogne*, manuscrits n^os 9001-2 et 9024-5. — **Paris** (*France*). Bibliothèque de l'Arsenal : *les Comédies de Térence*, dites *Térence des ducs*, manuscrit n° 664. Bibliothèque Nationale : *Livre de chasse de Gaston Phébus, comte de Foix*, manuscrit français n° 616; *les Grandes Heures du duc de Berry*, manuscrit latin n° 919.

⁂ LE MAITRE DE LA FAMILLE DE LA VIERGE MARIE D'ORTENBERG, vers 1410, sous l'influence de l'école de Prague.

Darmstadt (*Allemagne*), Musée grand-ducal : L'AUTEL DE L'ÉGLISE D'ORTENBERG. Au centre : *la Famille de la Vierge Marie avec les saintes Agnès, Barbe et Dorothée et l'évêque Servatius.* Bois. Volets : *la Nativité* et *l'Adoration des Mages.* Bois.

⁂ LE MAITRE DES JARDINS DU PARADIS, de 1420 à 1430 environ, dans le sentimentdes ateliers colonais et souabes, sous l'influence de l'art franco-néerlandais.

Francfort (*Allemagne*). Musée municipal : *le Jardin du Paradis,* vers 1420. Bois. H. 0,24; L. 0,31 (ancienne collection Prehn). — **Soleure** (*Suisse*). Musée municipal : *la Vierge aux fraises*, vers 1430. Bois. H. 1,41 ; L. 0,85.

⁂ STEPHAN LOCHNER, vers 1430, dans le sentiment des ateliers souabes, sous l'influence de l'art franco-néerlandais.

Cologne (*Allemagne*). Musée Wallraf-Richartz : L'AUTEL DE L'ÉGLISE SAINT-LAURENT DE COLOGNE, panneau central : *le Jugement dernier.* Bois. H. 1,22 ; L. 1,71. — **Francfort** (*Allemagne*). Institut Städel : MÊME AUTEL ; volets : *le Martyre des Apôtres.* Bois, deux panneaux contenant chacun six scènes.

H. 0,40; L. 0,40. — **Munich** (*Allemagne*). Ancienne pinacothèque royale : MÊME AUTEL; volets : *les Saints Antoine l'ermite et Corneille le pape avec sainte Marie-Madeleine et un donateur*, et *Sainte Catherine avec les saints Hubert et Géréon et un donateur*. Bois, deux panneaux. H. 1,20; L. 0,80.

(Les autres œuvres attribuées à Stephan Lochner appartiennent à l'école de Cologne.)

⁂ LUCAS MOSER, vers 1431, dans le sentiment des ateliers souabes et du Rhin central, sous l'influence de l'art franco-néerlandais.

Tiefenbronn (*Allemagne*). Église paroissiale : L'AUTEL DE SAINTE MARIE-MADELEINE, en 1431. Cadre à ogive reposant sur une prédelle : *le Christ et les saintes femmes*. Dans le cadre à gauche : *Voyage en mer des saintes Marie-Madeleine et Marthe avec les saints Maximin, Lazare et Cedon*. Au centre : *Repos des voyageurs sous le portique d'un temple* et *Apparition de sainte Marie-Madeleine à la femme du gouverneur de la ville;* au revers : *Saint Lazare et sainte Marthe* (ces deux volets ouvrent sur une *Assomption de sainte Marie-Madeleine*, en bois sculpté, début du seizième siècle). A droite : *Dernière communion de sainte Marie-Madeleine*. Dans la lunette : *le Repas chez Simon le Pharisien*. Inscription : *schri. Kunst. schri. und. klag. dich. ser. din. begert. iecz. niemen. mer. so. o. we. 1431*. Signé : *lucas. moser. maler. von. wil. maister. des. werk. bit. got. vir. in.* Bois.

⁂ ÉCOLE DU HAUT-RHIN, vers 1450, sous l'influence de Lucas Moser.

Carlsruhe (*Allemagne*), Musée grand-ducal : L'AUTEL DE SALEM-EN-BRISGAU. Au centre : *le Christ en croix entre la Vierge Marie et saint Jean*. Bois. H. 1,47; L. 0,90. Volets : *Saint Antoine l'Ermite;* au revers, *Saint Jean l'Évangéliste. Saint Sébastien;* au revers, *Sainte Marie-Madeleine*. Bois, deux panneaux. H. 1,17; L. 0,33. *Sainte Ursule;* au revers, *Sainte Marguerite. Sainte Verène de Zurzach;* au revers, *Sainte Dorothée*. Bois, deux panneaux. H. 1,17; L. 0,36.

⁂ HANS DE METZ, de 1445 à 1452 environ, sous les influences colonaise et florentino-siennoise.

Francfort (*Allemagne*). Musée municipal : *le Calvaire*. Bois. H. 1,70; L. 1,39.

⁂ ÉCOLE DU HAUT-RHIN, sous l'influence de Hans de Metz.

Colmar (*Alsace*). Musée des Unterlinden : *le Calvaire*. Bois. H. 1,343; L. 0,863.

II. L'influence des Van Eyck.

⁂ L'ATELIER DE HANS TIEFFENTHAL, de 1410 à 1456 environ, d'abord sous l'influence des prédécesseurs franco-néerlandais des Van Eyck, puis d'après Jean Van Eyck.

Schlestadt (*Alsace*). Église Saint-Georges : *la Légende de sainte Catherine d'Alexandrie,* vitrail du transept sud, attribué à Hans Tieffenthal vers 1430. — **Thann** (*Alsace*). Cathédrale Saint-Thiébaut : *la Genèse. La Passion*, vitraux du chœur, attribués au *Maître de la Genèse de Thann,* dans le premier quart du quinzième siècle. *Les Dix Commandements. La Vie du Christ. La Vie de la Vierge Marie. La Légende de saint Thiébaut,* vitraux du chœur, attribués au *Maître des Dix Commandements de Thann*, dans la première moitié du quinzième siecle. *Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie. Saint Antoine, saint Georges et sainte Catherine*, vitrail du chœur, attribué au maître du *Martyre de sainte Catherine de Thann*, dans la première moitié du quinzième siècle.

(Vers 1410, les vitraux de la cathédrale de Thann furent commencés aux frais de Catherine de Bourgogne, fille de Philippe le Hardi. Il est possible que Hans Witz et Hans Tieffenthal y aient travaillé au moment du concile de Constance. En 1418, Hans Tieffenthal traita avec le magistrat de Bâle pour la décoration de la chapelle, dite : *A la croix des misérables*, sur le modèle de la chapelle de la Chartreuse de Champmol, près Dijon. Après la mort de Catherine de Bourgogne, l'atelier de Hans Tieffenthal resta probablement à la solde de Philippe le Bon. Il acheva les vitraux de Thann,

puis exécuta la *Légende de sainte Catherine d'Alexandric*, de Schlestadt, d'après Jean van Eyck. Vers 1435, on pourrait lui attribuer les vitraux offerts à la Chartreuse de Bâle par Isabelle de Portugal, épouse de Philippe le Bon, avec un tableau votif en laiton émaillé (Musée historique, Bâle). Entre 1441 et 1456, on suppose que le même atelier, dans lequel débutait le *Maître ES de 1466*, exécuta les vitraux de la cathédrale de Berne et divers autres travaux en Suisse).

*** HANS ET CONRAD WITZ, de 1402 à 1448 environ, d'abord sous l'influence des prédécesseurs franco-néerlandais des van Eyck, puis d'après Jean van Eyck, le *Maître de Flemalle* et peut-être l'art franco-italien.

Bâle *(Suisse)*. Musée des Beaux-Arts : L'AUTEL DE BALE, attribué à Conrad Witz, vers 1440, fragments : *Melchissédec et Abraham* (ancienne collection A. La Roche-Burckhardt). *César et Antipater* (ancienne collection P. Vischer-Passavent). *Esther et Assuérus* (ancienne collection Remy Faesch). *David recevant les trois guerriers Abisaï, Benaja et Sabothaï qui lui apportent de l'eau de la fontaine de Bethléem alors occupée par les Philistins* (anciennes collections Dienast et W. Vischer-Bilfinger). Bois, cinq panneaux. H. 0,84; L. 0,68. *La Synagogue* (ancienne collection P. Vischer-Passavent). Bois. H. 0,64; L. 0,79. *Le Prêtre de l'ancienne loi*. Il tient un couteau sur lequel on lit : *W* (ancienne collection Dienast). Bois. H. 1 mètre; L. 0,68. *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus* (ancienne collection A. La Roche-Burckhardt). Bois. H. 0,99; L. 0,68. *Saint Joachim et sainte Anne à la Porte dorée* (ancienne collection Bachofen-Burckhardt). Bois H. 1,59; L. 1,20. — **Berlin** *(Allemagne)*. Musée de l'empereur Frédéric : *la Crucifixion*, attribuée à Conrad Witz, vers 1444. Bois. H. 0,34; L. 0,26. — Cabinet des Estampes : *la Vierge dans un intérieur avec l'Enfant Jésus nu qui se regarde dans un bassin*, dessin. — **Genève** *(Suisse)*. Musée d'art et d'archéologie : L'AUTEL DE GENÈVE, par Conrad Witz, 1444, fragments : *le Cardinal de Metz présenté par saint Pierre à la Vierge Marie*, au revers : *la Délivrance de saint Pierre enchaîné* et *Saint Pierre*

quittant sa prison. L'Adoration des Mages, au revers ; *la Pêche miraculeuse.* Signé sur le cadre : *hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis de basilea, mccccliiii.* Bois, deux panneaux. H. 1,32 ; L. 1,55. — **Kreuzenstein** *(Autriche).* Collection comte Wilczeck : L'AUTEL DE BALE, fragment : *la Reine de Saba devant Salomon.* Bois. H. 0,86 ; L. 0,80. — **Naples** *(Italie).* Musée national : *la Sainte Famille dans l'intérieur d'une église,* attribué à Conrad Witz. Bois. H. 0,62 ; L. 0,41. — **Nuremberg** *(Allemagne).* Musée germanique. *L'Annonciation* (ancienne collection Abel, Stuttgart). Bois. H. 1,58 ; L. 1,19. — **Strasbourg** *(Alsace).* Musée des Beaux-Arts : *Sainte Madeleine et sainte Catherine dans l'intérieur d'une église* (ancienne collection Straub). Bois. H. 1,61 ; L. 1,30. — **Wildenstein** *(Allemagne).* Collection Ch. Vischer von der Mühl : L'AUTEL DE BALE, fragment : *l'Église.* Bois. H. 0.85 ; L. 0, 80. *L'Ange de l'Annonciation.* Bois. H. 0, 85 ; L. 0,68.

(Hans Witz, né à Constance vers 1375, vivait encore à Bâle en 1448. Il travailla successivement à Nantes (1402), à Constance pendant le Concile (1412-1418), en France et en Néerlande (1424-1425), à Rottweil (1427 à 1431 environ), puis à Bâle. Conrad Witz, né à Constance vers 1398, mourut à Bâle, le 5 août 1447. Il travailla en France au début du quinzième siècle comme apprenti de son père, à Constance, pendant et après le Concile (1412-1427), à Rottweil avec Hans Witz (1427 à 1431 environ), à Bâle pendant le Concile (1431 à 1444), puis à Genève et dans le Haut-Rhin. On croit reconnaître des peintures de ses débuts dans deux panneaux de l'église Saint-Étienne de Constance : *le Prêtre de l'ancienne loi* et *Saint Jean l'Évangéliste.* D'autre part, nous avons conjecturé une collaboration des deux Witz aux fêtes du mariage de Louis de Savoie et d'Anne de Chypre, sous la direction de Jean van Eyck, à Chambéry, vers 1433.)

III. L'INFLUENCE DE CONRAD WITZ.

⁂ LE MAITRE DE SIERENZ, vers 1445.

Bâle *(Suisse).* Musée des Beaux-Arts : L'AUTEL DE SIERENZ,

fragments : *Saint Georges tuant le dragon,* au revers : *la Descente de croix.* Bois. H. 1,44; L. 1,10. *Saint Martin coupant son manteau pour l'offrir à un pauvre.* Bois. H. 1,42; L. 1,12. — **Berlin** *(Allemagne).* Cabinet des Estampes. Étude pour une *Sainte Marguerite,* dessin. — **Donaueschingen** *(Allemagne).* Galerie du prince de Furstenberg : *la Visite de saint Antoine à saint Paul l'Ermite.* Inscription : *Dist. ist. die. legend. von. sant. Antonius. und. ouch. von. sant Paulus. anno. dm. m°. cccc°, xxxxv°.* Bois. H. 1,33; L. 0,77. — **Prague** *(Bohême).* Ancienne collection Lanna (vendue à Stuttgart, 1910) : *la Décollation de saint Jean-Baptiste,* au revers : *le Martyre de saint Pierre,* vers 1440, dessin. — **Schaffhouse** *(Suisse).* Antiquarium : L'AUTEL VOTIF DE HANS ULRICH ONING, DIT JUNTELER, 1449, fragments : *la Montée au calvaire* avec *la Crucifixion.* Bois. H. 0,93; L. 2,11.

⁂ ÉCOLE DU HAUT-RHIN, dans la deuxième moitié du quinzième siècle.

Bâle *(Suisse).* Musée des Beaux-Arts. Étude pour un *Jugement dernier,* vers 1450, dessin. — **Berlin** *(Allemagne).* Musée de l'empereur Frédéric : *la Visitation* avec *la Sainte Trinité.* Bois. H. 1,43; L. 1,99. — **Brigthon** *(Angleterre).* Collection W.-B. Chamberlin : *Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos,* vers 1460. Bois. H. 0,42; L. 0,43. — **Bruxelles** *(Belgique).* Musée royal de peinture : *Sainte Madeleine et saint Thomas. Saint Georges et sainte Catherine.* Bois, deux panneaux. H. 1,92; L. 1,22. Au revers des deux panneaux : *l'Adoration des Mages* (ancienne collection du duc d'Arenberg). — **Carlsruhe** *(Allemagne).* Musée grand ducal : *Saint Wolfgang avec sainte Catherine.* Inscription : *anno. dni. m° cccc° lxv° haec tabula structa est per...* Bois. H. 1,54; L. 0,83 (ancien château de Salem-en-Brisgau). — **Isenheim** *(Alsace).* Collection Georges Spetz : *la Légende de sainte Marguerite et de saint Philippe.* Bois, quatre panneaux. H. 0,61; L. 0,57 (provient du couvent des Unterlinden, Colmar). — *Saint Grégoire, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise,* vers 1480. Bois, quatre panneaux.

H. 0,66; L. 0,54 (proviennent de la chapelle de Schäferthal). — **Francfort** *(Allemagne)*. Institut Städel : *Saint Jérôme dans sa cellule avec le lion,* vers 1480. Bois. H, 0,47; L. 0,33.

IV. L'influence des imitateurs colonais de Thiery Bouts.

⁂ GASPARD ISENMANN, de 1435 à 1472.

Colmar *(Alsace)*. Musée des Unterlinden : l'Autel de l'église Saint-Martin de Colmar, vers 1465, fragments : *l'Entrée de Jésus à Jérusalem*. Bois. H. 1,065; L. 0,930. *La Cène*. Bois. H. 1,06; L. 0,92. *Jésus au jardin des Oliviers* avec *le Baiser de Judas*. Bois. H. 1,562; L. 0,56. *Le Couronnement d'épines*. Bois. H. 0,856; L. 0,887. *La Flagellation*. Bois. H. 0,863; L. 1,925. *L'Ensevelissement* avec *la Mise au tombeau*. Bois. H. 1,570; L. 1,067. — **Saverne** *(Alsace)*. Église paroissiale : *la Passion,* vers 1465, vitraux de la chapelle de la Vierge Marie.

⁂ LE MAITRE D'OBERNAI, deuxième moitié du quinzième siècle.

Bâle *(Suisse)*. Musée des Beaux-Arts : *l'Invention de la Croix* avec *la Résurrection d'un mort devant l'empereur Constantin et l'impératrice Hélène*. Inscription : *fili dey misere mey. 1479*. Bois. 0,85; L. 0,78. — **Obernai** *(Alsace)*. Église de l'hôpital : la Vie de la Vierge Marie, fragments : *la Visitation. L'Adoration des Mages. La Présentation au Temple. La Mort de la Vierge Marie*. Bois, quatre panneaux. H. 1,26; L. 0,41.

⁂ ÉCOLE DU HAUT-RHIN, deuxième moitié du quinzième siècle.

Bâle *(Suisse)*. Musée des Beaux-Arts : *la Manne. La Pâque*. Bois, deux panneaux. H. 0,31; L. 0,30. — **Mulhouse** *(Alsace)*. Musée historique : l'Autel votif de Jean Loslin, grand prieur des Johannites d'Allemagne, vers 1455, fragments : *la Mort de la Vierge Marie*. Bois. H. 0,80; L. 0,61. *La Résurrection*. Bois. H. 0,80; L. 0,61.

Jean Löslin présenté par sainte Barbe à la Vierge Marie et lui offrant la chapelle de Rheinfelden. Bois. H. 0,55 ; L. 0,63.

V. L'influence de Rogier van der Weyden.

⁂ LE MAITRE DE 1461.

Walbourg *(Alsace).* Église paroissiale : *la Vie de la Vierge Marie. La Vie du Christ. La Vie de saint Jean-Baptiste. Apôtres, saints et saintes. Scènes du Jugement dernier,* vitraux du chœur. Inscription : *m. cccc. lxi. jor. wrden. dise. fenster gemacht. in. disen. kor. Les Apôtres. Les quatre Pères de l'Église,* peintures murales du chœur.

⁂ L'ATELIER DU MAITRE ES DE 1466, de 1450 environ à la fin du quinzième siècle.

Mulhouse *(Alsace).* Musée historique : *la Légende de saint André, de l'évêque et du diable.* Bois. H. 1,04; L. 0,90 (ancienne collection F. Engel-Dollfus). — **Schlestadt** *(Alsace).* Église Saint-Georges : *la Légende de sainte Agnès,* vitrail du transept sud. — **Strasbourg** *(Alsace).* Église Saint-Guillaume : *la Légende de sainte Catherine d'Alexandrie. La Vie de la Vierge Marie. Les Apôtres. La Légende de saint Guillaume d'Aquitaine,* vers 1460, vitraux de la nef et du chœur. — **Thann** *(Alsace).* Cathédrale Saint-Thiébaut : *la Vierge Marie avec des donateurs présentés par leurs saints patrons,* 1455, vitraux de la nef. — **Vieux-Thann** *(Alsace).* Église paroissiale : *la Vie de la Vierge Marie dans un arbre de Jessé,* vitrail de la nef. Inscriptions : *Johanes müller. pposit ecce sci. theobaldi. ano. dni. lxvi. — Nicola wolffach. plbus. et canocus hui. eccl. ano. dni. lxvi.*

(L'atelier des *Maîtres de 1461 et ES de 1466*, qui furent vraisemblablement élèves de Conrad Witz, semblerait avoir continué les travaux de l'atelier de Hans Tieffenthal en Alsace et en Suisse. Entre 1430 et 1450, il aurait exécuté la *Vie du Christ,* de l'église de Vieux-Thann et collaboré aux vitraux de la cathédrale de Berne. Il se serait ensuite transporté à Schlestadt et à Strasbourg pour recueillir la succession de Hans Tieffenthal. Enfin, on le retrouve à Vieux-Thann et en

Suisse. La *Vie du Christ* et la *Légende de Saint Benoît,* de l'église paroissiale de Bienne (Suisse), datées de 1457, présentent des analogies avec les vitraux de la cathédrale de Berne, œuvre collective de Hans Tieffenthal et du *Maître ES de 1466*. Quelques figures de la *Vie du Christ,* de l'église de Vieux-Thann, dérivent de l'art de Conrad Witz mélangé à celui de Rogier van der Weyden. Enfin, les vitraux de l'église paroissiale de Staufberg, près Lenzbourg (Suisse) sont une imitation de ceux de Vieux-Thann.)

⁂ MARTIN SCHONGAUER, de 1473 environ à 1491.

Bâle *(Suisse).* Musée des Beaux-Arts : *La Vierge Marie au banc de gazon,* attribuable à Martin Schongauer. Bois. H. 0,29; L. 0,205. *Sainte Catherine avec les saintes Barbe, Dorothée, Ursule, Marguerite et un donateur*, dessin. *La Vierge au livre avec l'Enfant tenant un poêlon,* dessin. — Bibliothèque de l'Université : *les Armoiries de Louis Odertzheim, de Strasbourg,* 1486, gouache (Livre matricule de l'Université, Bâle). — **Colmar** *(Alsace).* Église Saint-Martin : *la Vierge Marie au buisson de roses,* 1473. Bois. H. 2 m.; L. 1,10. — Musée des Unterlinden : L'AUTEL D'ISENHEIM, vers 1477, fragments : *la Vierge Marie adorant l'Enfant Jésus;* au revers, *l'Ange de l'Annonciation. Saint Antoine l'Ermite;* au revers, *la Vierge de l'Annonciation.* Bois, deux panneaux, H. 1, 887; L. 0,57. — L'AUTEL DU TEMPELHOF DE BERGHEIM, fragment : *Saint Jean-Baptiste montrant le Christ au peuple* avec *Saint Georges tuant le dragon.* Bois. H. 0,79; L. 2,127. — **Munich** *(Allemagne).* Ancienne pinacothèque royale : *la Nativité.* Bois. H. 0,26; L. 0,17. — **Vienne** *(Autriche),* Musée impérial de peinture : *La Sainte Famille.* Bois. H. 0,26; L. 0,17.

⁂ L'ATELIER DE MARTIN SCHONGAUER, deuxième moitié du quinzième siècle.

Bâle *(Suisse).* Collection Merian-Thurneysen : *l'Adoration de l'Enfant Jésus par les Mages.* Bois. H. 0,66; L. 0,43 — Collection Burckhardt-Thurneysen : *la Légende de sainte Mar-*

guerite ; au revers, *Saint Jean-Baptiste* et *saint Jean l'Évangéliste.* Bois, deux volets, H. 1,68 ; L. 0,37. — Collection Th. Sarasin-Bischoff : *Sainte Ursule.* Bois. 0,25 ; L. 0,505. — Musée des Beaux-Arts : *Saint Paul, sainte Marguerite et sainte Barbe.* Bois. H. 1,24 ; L. 0,88. *La Famille de la Vierge Marie ;* au revers, *Saint Sébastien et saint Jean l'Évangéliste.* Bois. H. 1,76 ; L. 0,99. — **Boston** *(États-Unis).* Collection Gardner : *la Vierge Marie au buisson de roses.* Bois (ancienne collection Sepp, Munich). — **Breslau** *(Allemagne).* Musée : *la Mort de sainte Ursule. Les 10 000 Martyrs.* Bois, deux panneaux, H. 1,86 ; L. 0,68. — **Colmar** *(Alsace).* Musée des Unterlinden : L'AUTEL DES DOMINICAINS DE COLMAR, vers 1475, fragments : *l'Entrée de Jésus à Jérusalem.* Bois, H. 1,15 ; L. 1,111. *La Cène.* Bois. H. 1,148 ; L. 1,160. Au revers de ces deux panneaux, *l'Annonciation mystique. Jésus au Jardin des Oliviers.* Bois. H. 1,153 ; L. 0,837. *Le Baiser de Judas.* Bois. H. 1,15 ; L. 0,84. *Jésus devant Pilate ;* au revers, *la Purification de la Vierge Marie.* Bois. H. 1,15 ; L. 1,14. *La Flagellation ;* au revers, *l'Adoration des Mages.* Bois. H. 1,148 ; L. 1,141. *Le Couronnement d'épines.* Bois. H. 1,183 ; L. 0,832. *Le Portement de Croix.* Bois. H. 1,143 ; L. 0,837. *La Descente de Croix.* Bois. H. 1,146 ; L. 0,86. *La Mise au tombeau.* Bois. H. 1,148 ; L. 0,86. *La Descente aux Enfers ;* au revers, *la Nativité.* Bois. H. 1,142 ; L. 1,132. *La Résurrection ;* au revers, *la Visitation.* Bois. H. 1,14 ; L. 1,145. *Noli me tangere.* Bois. H. 1,152 ; L. 0,856. *L'Ascension ;* au revers, *le Couronnement de la Vierge Marie.* Bois. H. 1,15 ; L. 1,145. *La Descente du Saint-Esprit ;* au revers, *Jésus enfant au milieu des docteurs.* Bois. H. 1,148 ; L. 1,104. — L'AUTEL DES STAUFFENBERG, fragments : *Pieta.* Bois. H. 1,253 ; L. 0,939. *Le Christ en croix adoré par le baron et la baronne de Stauffenberg* et *la Nativité.* Bois, volet scié dans l'épaisseur du panneau. H. 1,257 ; L. 0,420. *L'Annonciation* et *la Vierge Marie* avec *Saint Jean adorant le Christ en croix.* Bois, d°, H. 0,250 ; L. 0,42. — **Vienne** *(Autriche).* Musée impérial de peinture : *Saint Sébastien.*

Bois. H. 0,39; L. 0,25. — Albertina : *la Mort de sainte Ursule*, dessin.

*** LE MAITRE DE L'AUTEL DE SAINT BARTHÉLEMY, dans la deuxième moitié du quinzième siècle et au delà, sous l'influence de Rogier van der Weyden, de ses imitateurs du Haut-Rhin et de l'atelier colonais du *Maître de la Famille de la Vierge Marie*.

Berlin *(Allemagne)*. Collection Eugène Schweitzer : *l'Adoration des Mages*. Bois. H. 0,75; L. 0,72. — **Bruxelles** *(Belgique)*. Musée de peinture : *les Noces de Cana*. Bois. H. 0,61 ; L. 0,55. — **Budapest** *(Hongrie)*. Musée des Beaux-Arts : *la Sainte Famille*. Bois. H. 0,305; L. 0,23. — **Cologne** *(Allemagne)*. Musée Wallraf-Richartz : *la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus*. Bois. H. 0,30; L. 0,205. L'Autel de saint Thomas. Au centre : *Saint Thomas mettant sa main dans la plaie de Jésus*. Au-dessus : *Dieu le Père*. A droite et à gauche : *Sainte Hélène* avec *Saint Jérôme; Sainte Madeleine* avec *Saint Ambroise*. Bois. H. 1,44; L. 1,06. Volets : *Saint Hippolyte* avec *Sainte Afre*. Au-dessus : *Sainte Marie-Madeleine. La Vierge Marie avec l'Enfant Jésus et saint Jean l'Évangéliste*. Au-dessus : *Saint Aoust*. Revers des volets : *Sainte Symphorose et sainte Félicité*. Bois, deux panneaux. H. 1,44; L. 0,47 (ancienne collection Charles Stein). — L'Autel de la Chartreuse de Cologne. Au centre : *le Christ en croix avec sainte Marie-Madeleine à ses pieds entre la Vierge Marie et les saints Jean l'Évangéliste, Thomas et Jérôme*. Bois. H. 1,02; L. 0,80. Volets : *Saint Jean-Baptiste* avec *Sainte Cécile* et *Saint Alexis* avec *Sainte Agnès*. Revers des volets : *l'Annonciation*. Au-dessus : *les Saints apôtres Pierre et Paul*. Bois, deux panneaux. H. 1,07; L. 0,34 (ancienne collection Lyversberg). — **Londres** *(Angleterre)*. Collection Edward Wood : *la Descente de croix*. Bois. H. 29 p. 1/4; L. 8 p. 1/2. — Collection Davis : *Sainte Anne avec la Vierge Marie tenant l'Enfant Jésus entre les saints Jérôme et Augustin*. Bois. — **Mayence** *(Allemagne)*. Musée municipal de peinture : *Saint André* avec *Sainte Colombe;* au revers, *Deux rois en prière*. Bois. H. 1,25; L.

0,70. — **Munich** *(Allemagne)*. Ancienne pinacothèque royale. L'AUTEL DE SAINT BARTHÉLEMY : *Saint Barthélemy entre les saintes Agnès et Cécile*. Bois. H. 1,28; L. 1,59. *Sainte Christine* avec *Saint Jacques le Mineur* et *Sainte Marguerite* avec *Saint Jean l'Évangéliste*. Bois, deux panneaux. H. 1,28; L. 0,74 (ancienne collection Boisserée). — **Paris** *(France)*. Musée du Louvre : *la Descente de Croix*. Bois. H. 2,20; L. 2,14. — **Sigmaringen** *(Allemagne)*. Musée du prince de Hohenzollern : *l'Adoration des Mages*. Bois. H. 0,66; L. 0,46. *La Sainte Famille*. Bois. H. 0,24; L. 0,18.

VI. — L'influence de Martin Schongauer

⁂ LOUIS SCHONGAUER, de 1476 à 1497 environ, dans le sentiment alsatico-souabe.

Augsbourg *(Allemagne)*. Cathédrale : LA VIE DE LA VIERGE MARIE, fragments : *la Nativité. L'Adoration des Mages. La Mort de la Vierge Marie. Le Couronnement de la Vierge Marie*. Bois (provient de l'église de Knöringen, près Burgau, Allemagne). — **Bâle** *(Suisse)*. Musée des Beaux-Arts : *Saint Georges tuant le dragon*, vers 1430, dessin.

⁂ LE MAITRE DE L'AUTEL DE LA PORTE-DES-ANGES DE GUEBWILLER, dans la deuxième moitié du quinzième siècle.

Bühl *(Alsace)*, Église paroissiale : L'AUTEL DU COUVENT DES DOMINICAINES DE LA PORTE-DES-ANGES DE GUEBWILLER, fragments : *le Calvaire*, au revers : *le Jugement dernier. La Passion;* au revers, *la Vie de la Vierge Marie*. Bois, deux panneaux. H. 1,93; L. 3,43. — **Colmar** *(Alsace)*. Église de l'Hôpital : *le Calvaire*. Bois. H. 1,27; L. 1,50. — **Strasbourg** *(Alsace)*. Collection Schickelé : *le Christ en croix entre la Vierge Marie et saint Jean l'Évangéliste*. Bois. H. 0,60; L. 0,45 (provient de Hernolsheim, près Mutzig). — Musée des Beaux-Arts : *la Vierge Marie au banc de gazon*. Bois. H. 1.92; L. 1,16.

⁂ LE MAITRE DE LA PASSION DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE-LE-VIEUX DE STRASBOURG.

Strasbourg *(Alsace).* Église Saint-Pierre-le-Vieux : *la Passion.* Bois, dix panneaux. H. 1,92; L. 0,87. — Ancienne église Sainte-Madeleine : *la Vie du Christ. La Légende de sainte Marie-Madeleine. — Portraits de donateurs,* 1481, vitraux du chœur (détruits).

(L'atelier de ce maître a travaillé en Alsace et probablement en Suisse. On reconnaît sa manière dans les vitraux votifs de l'église Saint-Pierre de Wissembourg, 1487; du Musée de Saverne, 1499; du Musée archéologique de Strasbourg et du Musée national suisse de Zurich, fin quinzième siècle.)

*** LE MAITRE HH DE 1508.

Colmar *(Alsace).* Église Saint-Martin : *la Cène. Ecce Homo.* Bois, deux panneaux. H. 0,95; L. 0,71. — **Obernai** *(Alsace).* Église de l'Hôpital : *Sainte Élisabeth avec deux autres saintes;* au revers, *Saint Martin. Les saints apôtres Pierre, Jacques et Jean l'Évangéliste;* au revers, *Sainte Élisabeth.* Signé : *HH. 1508.* Bois, deux panneaux. H. 1,50; L. 0,87.

*** LE MAITRE DES COURONNEMENTS DE LA VIERGE MARIE, sous l'influence de Frédéric Herlin.

Carlsruhe *(Allemagne).* Musée grand-ducal : *le Couronnement de la Vierge Marie;* au revers, *la Visitation.* Bois. H. 1,11; L. 1,14. — **Colmar** *(Alsace).* Musée des Unterlinden : *le Couronnement de la Vierge Marie;* au revers, *l'Adoration des Mages.* Bois. H. 1,94; L. 1,85.

*** ÉCOLE D'ALSACE, deuxième moitié du quinzième siècle.

Berlin *(Allemagne).* Musée de l'empereur Frédéric : Autel : *l'Adoration des bergers.* Bois. H. 0,37; L. 0,28. Volets : *le Portement de croix* avec *la Crucifixion;* au revers, *Saint Jacques le Majeur. La Mise au tombeau* avec *la Résurrection;* au revers, *Sainte Marie-Magdeleine.* Bois, deux panneaux. H. 0,368; L. 0,115 (ancienne collection von Rumohr). Autel : *le Christ en croix entre la Vierge Marie et saint Jean.* Volets : *Saint Jérôme;* au revers, *Sainte Apolline. Saint Bernardin de Sienne;* au revers, *Saint Étienne.*

Bois, trois panneaux. H. 1,36; L. 0,77 (ancienne collection Solly). — **Colmar** *(Alsace)*. Musée des Unterlinden : *la Nativité;* au revers, *l'Annonciation*. Bois. H. 1,94; L. 1,85. — **Francfort** *(Allemagne)*. Musée municipal : LA PASSION des Dominicains de Francfort. Bois, huit panneaux. H. 0,90; L. 0,86. — **Fribourg** *(Suisse)*. Musée cantonal : *Mise au tombeau*. Bois (provient du couvent d'Hauterive). — **Leipzig** *(Allemagne)*. Musée municipal : *la Vierge Marie au buisson de roses*. Bois. H. 0,22; L. 0,15 (ancienne collection Amélie von Ritzenberg). — **Lucerne** *(Suisse)*. Collection d'antiquités de la ville : *l'Homme de douleurs entre la Vierge Marie et saint Jean l'Évangéliste*. Bois. — **Soleure** *(Suisse)*. Musée municipal : *la Nativité. Le Christ en croix entre la Vierge Marie et saint Jean*. Bois, deux panneaux. H. 0,24; L. 0,16. — **Strasbourg** *(Alsace)*. Musée des Beaux-Arts : *la Vierge de l'Annonciation*. Bois. H. 0,45; L. 0,36 (provient du couvent de Heggbach, près Biberach). *La Nativité. L'Adoration des Mages*. Bois, deux panneaux. H. 1,53; L. 0,97.

⁂ LE MAITRE DU LIVRE DE RAISON *(Hausbuch)*, deuxième moitié du quinzième siècle et au delà, sous l'influence de Martin Schongauer et de ses prédécesseurs néerlandais et haut-rhénans.

Bâle *(Suisse)*. Musée des Beaux-Arts : *Trois anges*. Bois. H. 0,28; L. 0,35 (ancienne collection Dienast). — **Carlsruhe** *(Allemagne)*. Musée grand-ducal : *le Couronnement d'épines*. Bois. H. 0,675; L. 0,98. — **Cologne** *(Allemagne)*. Musée Wallraf-Richartz : *la Mort de la Vierge Marie*. Bois. H. 0,91; L. 0,55. — **Darmstadt** *(Allemagne)*. Musée grand-ducal : *le Christ en croix entre la Vierge Marie et saint Jean l'Évangéliste*. Bois. L'AUTEL DE SELIGENSTADT, fragments : *les Apôtres saint Pierre et saint Paul. L'Annonciation. La Nativité. L'Adoration des Mages. La Circoncision*. Bois, six panneaux. — **Dresde** *(Allemagne)*. Galerie royale de peinture : *la Descente de croix*. Bois. H. 1,30; L. 1,73. — **Fribourg-en-Brisgau** *(Allemagne)*. Musée municipal : *le Calvaire*. Bois. H. 1,30; L. 1,73. — **Gotha** *(Allemagne)*. Musée ducal : *les Amoureux*. Bois. H. 1,14; L. 0,80 (atelier ou

imitateur du Maître). — **Mayence** *(Allemagne)*. Musée municipal de peinture : *la Vie de la Vierge Marie,* vers 1505. Bois, neuf panneaux. H. 1,28; L. 0,74. — **Munich** *(Allemagne)*. Collection privée : *la Vierge Marie tenant l'Enfant Jésus*. Bois. — **Oberwesel** *(Allemagne)*. Église de la Sainte-Vierge : Peintures murales. — **Oldenbourg** *(Allemagne)*. Galerie grand-ducale : *la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus et sainte Anne*. Bois. H. 1,35; L. 1,05. — **Saint-Goar** *(Allemagne)*. Église catholique : *l'Annonciation,* au revers : *Sainte Catherine* et *Saint Sébastien*. Bois, deux panneaux. H. 1,41; L. 0,75. — **Sigmaringen** *(Allemagne)*. Musée du prince de Hohenzollern : *la Résurrection*. Bois. H. 1,30; L. 0,76. — **Spire** *(Allemagne)*. Cathédrale : *Ecce Homo* et *Jésus chez Pilate*. Bois, deux panneaux. — **Venise** *(Italie)*. Musée civique : *Jésus chez Pilate* et *le Portement de Croix*. Bois, deux panneaux. — **Wolfegg** *(Allemagne)*. Collection du prince Waldburg-Wolfegg : *le Livre de raison* (Hausbuch) *des Goldast de Constance,* recueil de dessins.

⁂ ÉCOLE DU HAUT-RHIN, deuxième moitié du quinzième siècle.

Augsbourg *(Allemagne)*. Musée de peinture : *le Portement de croix*. Bois. H. 2,01; L. 1,08 (ateliers souabes vers 1490). — **Carlsruhe** *(Allemagne)*. Musée grand-ducal : *Pieta,* au revers : *Trois saintes femmes*. Bois. H. 1,35; L. 0,90. L'Autel de Meersbourg-en-Brisgau. Au centre : *la Légende de sainte Anne*. Volets : *Saint Glado et saint Joseph. Saint Onuphre et saint Jean l'Évangéliste*. Bois, trois panneaux. H. 1,31; L. 0,45 (influence d'Holbein le vieux). L'Autel de l'évêque Hugo von Hohen-Landeberg. Au centre : *le Calvaire*. Bois. H. 1,90; L. 1,21. Volets : *Saint Pelage de Constance. Saint Conrad de Constance avec l'évêque*. Bois, deux panneaux. H. 1,90; L. 0,55 (ateliers souabes vers 1500). *Le Baiser de Judas avec la mise au tombeau*. Bois. H. 0,34; L. 0,30 (influence d'Albert Dürer). — **Cologne** *(Allemagne)*. Musée Wallraf-Richartz: *la Mort de la Vierge Marie*. Bois. H. 0,91; L. 0,55 (ateliers

souabes). — **Darmstadt** *(Allemagne).* Musée grand-ducal : L'AUTEL DES WOLFSKEHLEN. Volets : *la Nativité;* au revers, *l'Ange de l'Annonciation. Le Couronnement de la Vierge Marie,* au revers : *la Vierge de l'Annonciation.* Predelle : *Jésus, la Vierge Marie et les douze apôtres.* Bois (ateliers souabes, influence de Bartholomé Zeitblom, vers 1494). L'AUTEL DE SAINT DOMINIQUE, fragments : *la Mort de saint Dominique. L'Assomption et le Couronnement de saint Dominique.* Bois, deux panneaux (ateliers souabes, influence de Martin Schongauer vers 1490.) — **Donaueschingen** *(Allemagne).* Galerie du prince de Furstenberg : *Sainte Marie-Madeleine et sainte Marthe. Sainte Geneviève et sainte Hélène.* Bois, deux panneaux. H. 1,95; L. 1,06 (ateliers souabes, fin du quinzième siècle). *Le Christ et les douze apôtres.* Bois. H. 0,44; L. 2,19 (d°). *Sainte Catherine et sainte Ursule* avec *Dieu le Père. Sainte Barbe et sainte Dorothée* avec *Dieu le Fils.* Bois, deux panneaux. H. 1,75; L. 0,84 (d°). *La Mort de la Vierge Marie.* Bois. H. 0,75; L. 0,92 (d°). — **Mayence** *(Allemagne).* Musée municipal de peinture : *la Passion.* Bois, huit panneaux. H. 0,83; L. 0,37 (d°, vers 1490). — **Spire** *(Allemagne).* Cathédrale : L'AUTEL DE BOSWILLER : *l'Annonciation* avec *la Nativité et l'Adoration des Mages.* Bois (atelier souabe du *Maître de l'Autel des Wolfskehlen,* Musée de Darmstadt.) — **Stuttgart** *(Allemagne).* Musée royal des Beaux-Arts : *les saintes myrophores Marie et Magdeleine. Saint Jean l'Évangéliste et sainte Hélène.* Bois, deux panneaux. H. 1,15; L. 0,47 (d°, vers 1480). — Collection municipale d'antiquités : *Saint Vit et saint Michel. Sainte Ursule et sainte Dorothée.* Bois, deux panneaux (atelier du *Maître de Sigmaringen).* — **Ulm** *(Allemagne).* Cathédrale : AUTEL DIT DE SCHONGAUER. Volets : *Jésus au Jardin des Oliviers. Jésus chez Pilate. Jésus présenté au peuple. Le Portement de croix.* Prédelle : *la Mise au tombeau.* Bois. H. 1,10 (d°, influences de Rogier van der Weyden et de Martin Schongauer).

⁂ LE MAITRE DE MUTTENZ travaille à Bâle sous l'influence de Martin Schongauer et d'Albert Dürer.

Bâle *(Suisse).* Église Saint-Pierre. Peintures murales de la fin du quinzième siècle : *les Quatre Évangélistes,* voûte. *Saint Christophe traversant les flots,* paroi nord. *Saint Georges terrassant le dragon,* paroi ouest. *Le Jugement dernier,* paroi est. *Saint Augustin, saint André, sainte Anne, saint Imier de Porrentruy et saint Henri,* fenêtres. — Ancienne église Saint-Ulrich. Peintures murales du début du seizième siècle : *la Passion,* douze scènes, parois nord des bas-côtés (calques de E. Stückelberg. Bibliothèque de l'Université de Bâle). — **Muttens, près Bâle** *(Suisse),* église. Peintures murales, 1507, sous l'influence d'Albert Dürer : *les Apôtres, les Saints, la Vie de la Vierge Marie et la Passion,* bas-côtés (calques de R. Janslin, à la Bibliothèque de l'Université de Bâle).

⁂ ÉCOLE DE BALE.

Bâle *(Suisse).* Musée des Beaux-Arts : études pour deux demi-figures de *Sibylles,* vers 1480, et pour deux portraits d'homme et de femme, dessins. — *Diptyque macabre de Jeronymus Tschkkenbürlin,* 1487. Bois, deux panneaux. H. 0,40 ; L. 0,30. *Le tableau votif de Barbara Jungermann,* 1509. Bois. H. 0,73 ; L. 0,31. *Sainte Catherine.* Bois. H. 0,32 ; L. 0,20. — **Colmar** *(Alsace).* Musée des Unterlinden : L'AUTEL DES HATTSTATT, fragment : *Sainte Anne avec la Vierge Marie et l'Enfant Jésus. Deux donateurs (le seigneur de Hattstatt et son épouse, née Stauffenberg).* Bois. H. 1,244 ; L. 1,106. *Le Massacre des saints Innocents* avec *le Martyre de saint Barthélemy ;* au revers, *Saint Barthélemy.* Bois. H. 1,18 ; L. 0,408. *Le Martyre de Dionochus, roi de Cornubie* avec *le Martyre de sainte Ursule et des dix mille vierges ;* au revers, *Sainte Marie-Madeleine.* Bois. H. 1,18 ; L. 0,411. — **Mulhouse** *(Alsace).* Ancienne chapelle Saint-Jean : Peintures murales, fin quinzième siècle : *la Légende de saint Jean-Baptiste* (calques de Ch. Stœcklin au Musée historique de Mulhouse).

⁂ LE MAITRE A L'ŒILLET, sous l'influence de Martin Schongauer et de ses prédécesseurs.

Berne *(Suisse).* Ancienne église des Dominicains. Peintures murales, 1495 : *l'Annonciation. L'Arbre de Jessé. L'Arbre de saint Dominique. Saint Dominique docteur et prédicateur. Les Quatre évangélistes et les quatre docteurs. Les prophètes Isaïe et Jérémie.* — Ancien réfectoire d'été du couvent des Dominicains. Peintures murales, 1498 : *Innocent V et Benoît XI, papes de l'ordre de Saint-Dominique, tenant le voile de Véronique. Le miracle du pain de saint Dominique. Les neuf manières de contemplation de saint Dominique,* paroi sud. *L'Arbre de saint Dominique,* paroi ouest. *Docteurs de l'ordre de Saint-Dominique,* paroi nord. *La Vierge Marie avec l'Enfant entre les docteurs de l'ordre de Saint-Dominique,* paroi est (fragments au Musée historique de Berne). — Cathédrale. Peintures murales, 1501 : *le Péché originel;* au-dessus, *Dieu le fils entouré d'anges. L'Annonciation;* au-dessus, *Dieu le Père entouré d'anges entre les prophètes Isaïe et Ezéchiel,* porche. — Musée des Beaux-Arts : L'AUTEL DE SAINT JEAN-BAPTISTE, fragments : *l'Ange Gabriel annonce à Zacharie la naissance de saint Jean-Baptiste. Le Baptême du Christ par saint Jean-Baptiste.* Bois, deux panneaux. H. 1,13; L. 1,27. *Saint Jean-Baptiste présenté à Zacharie pour recevoir un nom. Saint Jean-Baptiste prêchant devant Hérode.* Bois, deux panneaux. H. 1,07; L. 1,23. L'AUTEL DE LA VIERGE MARIE, fragments : *la Vierge de l'Annonciation.* Bois. H. 1,18; L. 0,83. *L'Ange de l'Annonciation.* Bois. H. 1,19; L. 0,86. LE TABLEAU VOTIF DES DIESBACH : *Saint Pierre* avec *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur ses épaules.* Bois. H. 1,38; L. 1,40. — **Budapest** *(Hongrie).* Musée des Beaux-Arts : L'AUTEL DE SAINT JEAN-BAPTISTE, fragment : *la Danse de Salomé.* Bois. H. 1,025; L. 1,23 (ancienne collection Esterhazy). — **Donaueschingen** *(Allemagne).* Galerie du prince de Furstenberg : *la Légende des dix mille martyrs;* au revers, *les Adieux de Jésus à sa mère.* Bois. H. 0,64; L. 0,75. — **Kirchdorf** *(Autriche).* Collection Steiger : L'AUTEL DES NAGELI, fragment : *la Nativité* avec *le Chevalier Nägeli, ses cinq fils et ses quatre filles;* au revers, *Sainte Catherine* (provient du château de Worb).

— **Landeron** *(Suisse)*. Hôtel de Ville : *le Couronnement de la Vierge Marie*. Bois. H. 1,50; L. 1,50. — **Sonnenburg, près Kustain** *(Allemagne)*. Château des Johannites : L'AUTEL DE SAINT JEAN-BAPTISTE, fragments : *Saint Jean-Baptiste dans le désert. La Décollation de saint Jean-Baptiste*. Bois, deux panneaux (ancienne collection prince de Dohna-Schlohbitten). — **Zurich** *(Suisse)*. Musée national suisse : L'AUTEL DE SAINT ÉLOI. Au centre : *le Miracle de saint Éloi*. Volets : *Saint Antoine l'Ermite* et *Saint Sébastien*. Bois, trois panneaux. *La Flagellation;* au revers, *le Couronnement de la Vierge Marie. Le Portement de croix;* au revers, *la Légende des dix mille martyrs*. Bois, deux panneaux. *Saint Jérôme entre sainte Barbe et sainte Agnès*. Bois.

(A l'atelier bernois du *Maître à l'œillet* se rattache le peintre Hans Fries, de Fribourg, son collaborateur avant d'aller se fixer à Bâle d'où il revint à Fribourg qu'il abandonna pour Berne. L'artiste subit encore l'influence d'Albert Dürer, de Mathias Grünewald et de l'Italie du Nord.)

VII. — L'INFLUENCE DE HANS MEMLING.

⁂ LE MAITRE DE L'AUTEL DU BOURGMESTRE PETER ROT.

Bâle *(Suisse)*. Collection Vischer-Heusler : L'AUTEL VOTIF DU BOURGMESTRE PETER ROT, avant 1487. Au centre : *la Vierge Marie tenant l'Enfant Jésus entre les archanges Gabriel et Michel*. Bois. Volets : *Groupes de demi-figures de saints et saintes,* à l'intérieur. *Mise au tombeau* et *Résurrection,* à l'extérieur. Bois. H. 1,12; L. 1,97. Musée des Beaux-Arts : *Sainte Dorothée* et *Sainte Marguerite*. Bois, deux panneaux. H. 0,75; L. 0,35. *Sainte Barbe* et *SainteCatherine*. Bois, deux panneaux. H. 0,63; L. 0,35 (ancienne collection Faesch).

VIII. — L'ART FRANCO-RHÉNAN.

Berlin *(Allemagne)*. Collection Richard von Kauffmann. AUTEL, au centre : *Pieta entre saint Jean et sainte Marie Madeleine*. Bois. H. 0,46; L. 0,35. Volets : *Sainte Catherine* et *sainte Barbe*. Bois, deux panneaux. H. 0,46; L. 0,16.

— **Bâle** *(Suisse)*. Musée des Beaux-Arts : *le Ciel,* 1457. Bois. H. 1,25; L. 1,11. — **Genève** *(Suisse)*. Musée d'art et d'archélogie : *la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus entre les saints Antoine l'Ermite et Théodule de Sion,* début du seizième siècle. Bois. H. 1,24; L. 0,82 (provient de la chapelle de Saint-Martin, vallée d'Evosène, Valais). — **Londres** *(Angleterre)*. Collection Charles T.-D. Crews : *Ecce Homo,* vers 1475. Bois. H. 0,50; L. 0,35. — Collection H. Seymour-Trower : *l'Adoration des Mages,* fin du quinzième siècle. Bois. H. 26 p. 1/2; L. 19 p. 1/2. — **Paris** *(France)*. Collection baron Lazzaroni : *Pieta,* début du seizième siècle. H. 0,47; L. 0,33.

BIBLIOGRAPHIE [1]

CHAPITRE PREMIER. — L'ALSACE AU MOYEN AGE. — Sur le pays : F.-X. KRAUS, *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen.* Strasbourg, 1876-1902. — *Das Reichsland Elsass-Lothringen.* Strasbourg, 1901.

Sur les conditions économiques : HANAUER, *Études économiques sur l'Alsace ancienne et moderne.* Paris, 1878. — SCHLOSSER, *l'Ancienne route commerciale (Geleitstrasse) allant des Flandres en Italie (Bull. de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*, 2e série, 2e vol. IIe liv.). — MOSSMANN, *le Commerce et l'Industrie à Bâle (Bull. du Musée historique de Mulhouse*, t. XIII).

Sur les Habsbourg, la Maison de Bourgogne et la noblesse d'Alsace : LICHNOWSKY, *Geschichte des Hauses Habsburg.* Vienne, 1836-1844, et les albums généalogiques (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaisershauses.*

(1) Dès le début de notre documentation bibliographique, nous avons reçu les conseils du regretté Adolphe Seyboth, directeur des musées de Strasbourg, et de M. André Waltz, bibliothécaire de la ville et conservateur du musée de Colmar. La bibliothèque de l'Université de Strasbourg consentit alors à nous aider par le prêt de livres qu'il nous était impossible de consulter à Paris. Depuis cette date, nous avons utilisé les richesses bibliographiques et iconographiques de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, 19, rue Spontini, à Paris. Nous en exprimons notre reconnaissance à son fondateur et à ses collaborateurs.

Vienne, t. IV, V, VII et VIII). — Léon de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*. Paris, 1849-1851. — Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois*. Paris, 1902-1908 *(en cours de publication)*. — Pirenne, *Histoire de Belgique*. Bruxelles, t. II, 1907. — Toutey, *Charles le Téméraire et la Ligue de Constance*. Paris, 1901. — Stouff, *les Origines de l'annexion de la Haute-Alsace à la Bourgogne en 1469*. Paris, 1901. — B. Bernhard, *Recherches sur l'histoire de la ville de Ribeauvillé*. Colmar, 1888 (biographie des Ribeaupierre).

Sur la poésie chevaleresque, le mysticisme et l'art religieux : V. Le Clerc et E. Renan, *Histoire littéraire de la France au quatorzième siècle*. Paris, 1865. — G. Doutrepont, *la Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris, 1909. — A. Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*. Prague, 1892. — A. Bossert, *la Légende chevaleresque de Tristan et Iseult. Essai de littérature comparée*. Paris, 1902. — C. Schmidt, *Essai sur les mystiques du quatorzième siècle*. Strasbourg, 1836. — Pfeiffer, *Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts*. Leipzig, 1845-1857. — Preger, *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter*. Leipzig, 1874-1873. — *Annales et chroniques des Dominicains de Colmar* (Colmar, 1854) *et de Guebwiller* (Guebwiller, 1844). — C. Schmidt, *Notice sur le couvent des Dominicains de Strasbourg*. Strasbourg, 1876. — V. Henry, *Règle mystique du couvent des Unterlinden de Colmar*. Mulhouse, 1900. — *Annales des Franciscains de Thann*. Colmar 1864. — R. Wackernagel, *Geschichte des Barfuesserklosters zu Basel (Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums*. Bâle, 1894). — L. Dacheux, *Jean Geiler de Kaysersberg*. Paris et Strasbourg, 1876. — Dom H. Dijon, *l'Église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné*. Paris et Grenoble, 1902. — C. Burckhardt et C. Riggenbach, *Geschichte der Klosters Klingenthal (Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Altertümer in Basel*. 1860). — A. Peltzer, *Deutsche Mystik und Deutsche Kunst*. Strasbourg, 1899. — Ch. Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*. Paris 1867.

— Jacques DE VORAGINE, *la Légende dorée*, trad. T. DE WYZEWA. Paris, 1902. — E. MALE, *l'Art religieux de la fin du moyen âge en France, étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, 1908. — J. LUTZ et P. PERDRIZET, *Speculum humanae salvationis, texte critique et traduction inédite de Jean Mielot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du quatorzième siècle*. Mulhouse, 1907-1909. — P. PERDRIZET. *Étude sur le Speculum humanae salvationis* et *la Vierge de Miséricorde*. Paris, 1908. — *Biblia pauperum*, édition de P. Heitz. Strasbourg, 1903. — K. TSCHEUSCHNER, *Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen (Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. XXVII et XXVIII, 1904 et 1905). — SEELMANN, *Die Totentänze des Mittelalters,* Leipzig, 1893. — P. HEITZ et W. SCHREIBER, *Pestblätter des XV. Jahrhunderts.* Strasbourg, 1901. — *Ars moriendi et Ars memorandi*, reproductions de A. Pilinski. Paris, 1883.

CHAPITRE II. — LES PRÉDÉCESSEURS DE MARTIN SCHONGAUER. — Les origines de l'art du Haut-Rhin ont été précisées par l'érudition bâloise. Dans *Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein*. Bâle, 1883, Daniel BURCKHARDT démontra les tendances néerlandaises de Martin Schongauer et de ses disciples alsaciens, souabes ou suisses. Les *Studien zur Geschichte der Baslerischen Malerei des späteren Mittelalters,* du même auteur *(Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums,* Bâle, 1894) étaient basées sur de nouvelles observations et des documents d'archives. Ces derniers révélèrent à Daniel BURCKHARDT le maître le plus important du Haut-Rhin travaillant d'après les modèles franco-néerlandais au moment des Conciles de Constance et de Bâle : *Konrad Witz (Festschrift zum 400. Jahrestag des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen,* Bâle, 1901). D'autre part, Robert BRUCK, *Die Elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, Stras-

bourg, 1902, analysa l'influence des mêmes modèles sur les ateliers alsaciens du quinzième siècle, en particulier celui de Hans Tieffenthal, travail que compléta, pour la Suisse, *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz,* par H. Lehmann *(Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, t. XXVI, 1906-1908). Enfin, Auguste Schmarsov publia un travail d'ensemble, *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts, 1430-1460* (*Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der K. Sächsichen Gesellschaft der Wissenschaften*, t. XXII, 1903).

Les origines de l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle sont une partie du problème des débuts de l'art des Van Eyck. *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, du comte Paul Durrieu, étudia le rôle de certains artistes d'origine rhénane, particulièrement de Haincelin de Haguenau *(Revue de l'art ancien et moderne,* t. XV, 1904). Les *Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei,* de Daniel Burckhardt *(Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, t. XXVII, 1906), ajoutèrent de nouveaux documents sur l'art du Haut-Rhin au quinzième siècle, expliquèrent l'existence de Conrad Witz et de Hans Witz, son père, enfin rattachèrent aux maîtres franco-néerlandais diverses œuvres d'art franco-bâlois du commencement du quinzième siècle. *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres,* par Fierens-Gevaert, Bruxelles, 1905, venait de préciser l'évolution de l'art franco-néerlandais de Melchior Brœderlam à Haincelin de Haguenau, ce dernier considéré comme ayant préparé les débuts de l'art des Van Eyck, avec Jacques Coëne et les frères de Limbourg.

Le Bas-Rhin, la Franconie et l'Italie du Nord ont influencé également l'art du Haut-Rhin à ses origines. On consultera Ludwig Scheibler et Carl Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule.* Lübeck, 1895-1902 ; Henry Thode, *Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert.* Francfort, 1892 ; C. Gebhardt, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*. Strasbourg, 1908 et *Italiänische Einflüsse in der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts (Jahrbuch*

des freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt am Main, 1908); VENTURI, *Storia dell' arte italiana*, t. VII : *la Pittura del quattrocente*. Milan, 1911.

Le Rhin central utilisa l'activité des artistes du Haut-Rhin. Fr. BACH, *Mittelrheinische Kunst*, Francfort, 1910, expose l'ensemble de la question des rapports du Haut-Rhin avec le Rhin central. Henry THODE, *Die Malerei am Mittelrhein in XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsscenen (Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, t. XXI, 1900) fit un premier classement des maîtres et de leurs œuvres. Depuis ce travail, divers maîtres ont été étudiés par Auguste SCHMARSOV, *Hans Multscher (Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXVII, 1903); Franz J. STADLER, *le même*, Strasbourg, 1907; Carl. GEBHART, *Der Meister des Paradiesesgartens (Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XVIII, 1905); ID., *Hans von Metz (Einzelforschungen über Kunst und Altertumsgegenstände zu Frankfurt. a. Main*, 1908).

Aux influences des prédécesseurs des Van Eyck et des Van Eyck eux-mêmes succédèrent celles de leurs disciples. Elles se propagèrent dans le Rhin central et le Haut-Rhin par l'intermédiaire des peintres de l'école de Cologne sous l'influence de Thiéry Bouts et des graveurs rhénans qui reproduisaient de préférence les scènes dramatiques du *Maître de Flémalle* et de Rogier van der Weyden. Sur les premiers, on consultera Ludwig SCHEIBLER et Carl ALDENHOVEN, *ouvrage cité*. Le catalogue de l'œuvre des graveurs rhénans du quinzième siècle a été essayé par Adam BARTSCH, *le Peintre-graveur*, Vienne et Leipzig, 1803-1821; J.-D. PASSAVANT, *le Peintre graveur*, Leipzig, 1860-1864, qui rectifia et compléta Adam Bartsch; W. L. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur cuivre au quinzième siècle*, Berlin, 1891-1893, et Max LEHRS, *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhunderts*. Vienne, 1908-1910. Ce dernier fait autorité. Les origines et l'évolution de la gravure rhénane depuis le *Maître des Cartes à jouer* jusqu'au *Maître ES de 1466* sont exposées par Max Geisberg, *Die Aufänge des*

Deutschen Kupferstiches und der Meister E S. Leipzig, s. d. Pour les xylographes, incunables et nielles, on consultera HAIN-COPINGER-REICHLING, *Repertorium bibliographicum*. Stuttgart-Munich, 1826-1910; Eug. DUTUIT, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1881-1888; W. L. SCHREIBER, *ouvrage cité*, et Paul KRISTELLER, *Die italienischen Niellodrucke und der Kupferstich des XV. Jahrhunderts (Jahrbuch des K. Preussischen Kunstsammlungen*, t. XV, 1894). Un grand nombre de documents se trouvent encore dans les catalogues et albums des librairies T. O. WEIGEL, de Leipzig; L. ROSENTHAL, de Munich; J. H. Ed. HEITZ, de Strasbourg; J. BAER, de Francfort; Leo S. OLSCHKI, de Florence.

CHAPITRE III. — MARTIN SCHONGAUER. La bibliographie des ouvrages et articles sur Martin Schongauer a été établie par André WALTZ, Colmar, 1903. Les éléments définitifs de la bibliographie des Schongauer se trouvent dans les *Schongauer-Studien* et *Neues über Martin Schongauer*, de MAX BACH (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XVIII et XXII, 1895 et 1899). On y ajoutera *Die Schongauer in Leipzig*, par G. WUSTMANN *(Kunstchronik*, t. XIX, 1907). Pour les prédécesseurs de Martin Schongauer, on consultera Daniel BURCKHARDT et Robert BRUCK, *ouvrages cités*, et Friedrich FRIES, *Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert vor dem Auftreten Martin Schongauers*. Francfort, 1896. Pour sa comparaison : 1° avec Zanetto Bugatto, voir Francesco MALAGUZZI VALERI, *Pittori Lombardi del Quattrocento*, Milan, 1902 et Salomon REINACH, Paul DURRIEU, Louis DIMIER (*Chronique des arts*, 1904); 2° avec Frédéric Herlin, voir Friedrich HAACH, *Friedrich Herlin, seine Leben und seine Werke*. Strasbourg, 1900; 3° avec Hans Memling, voir Karl WOLL, *Memling*. Stuttgart et Leipzig, 1909. Pour la forme et le sens de son monogramme, voir F. BAUMGARTEN, *Martin Schongauer Monogramm (Kunstchronik*, t. XIV, 1903-1904). Pour la chronologie de ses gravures, voir Max LEHRS, *Zur Datirung der Kupferstiche*

Martin Schongauers (Repertorium für Kunstwissenschaft, t. XVIII, 1895) et H. Wendland, *Martin Schongauer als Kupferstecher*. Berlin, 1907. *L'œuvre gravé de Martin Schongauer* a été reproduit par Amand Durand. Paris, s. d.

Chapitre IV. — L'influence de Martin Schongauer et de l'art du Haut-Rhin. Daniel Burckhardt, *ouvrage cité*, a analysé la personnalité de Louis Schongauer et son influence sur l'atelier de Colmar. La biographie de Hans Burgkmair se trouve dans A. Schmid, *Forschungen über Hans Burgkmair*, Munich, 1888, et la chronologie de ses œuvres, par R. Muther, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. IX, 1886. Le rôle de Hans Herbster est défini par Édouard His, *Ambrosius Holbein als Maler (Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, t. XXIV, 1903). Dans le t. XIII, 1892, du même *Jahrbuch*, Daniel Burckhardt avait déjà publié une étude sur *Hans et Sigmund Holbein*. Depuis cette étude, l'existence et l'œuvre de Hans Holbein le vieux ont occupé deux livres de F. Stœdner, Berlin, 1896 et C. Glaser, Leipzig, 1908. Pour les maîtres qui travaillèrent, dans le Haut-Rhin et le Rhin central, en concurrence avec Hans Holbein le vieux, on consultera : 1° sur le *Maître de l'autel de Saint-Barthélemy*, Ludwig Scheibler et Carl Aldenhoven, *ouvrage cité*, et *Schongauer und der Meister des Bartholomäus*, par Ludwig Scheibler *(Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. VII, 1884) ; 2° sur le *Maître de Hausbuch*, Léo Baer, *Weitere Beiträge zur Chronologie und Lokaliserung der Werke des Hausbuchmeisters (Monatshefte für Kunstwissenschaft*, t. III, 1910). Enfin, la bibliographie de Hans Holbein le jeune a été publiée par Henri Stein *(Bibliographe moderne*, 1897) et celle de Mathias Grünewald, par Gottfried Muller *(Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXXIII, 1910).

Les débuts d'Albert Dürer ont été étudiés, dans le *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, par Henry Thode (t. X, 1889 et t. XII, 1891), W. von Seidlitz (t. XV, 1894 et t. XXVIII, 1907), F. Lippmann (t. XVIII, 1897),

S. Montagu Peartree (t. XXV, 1904) et G. Pauli (t. XXXI, 1910) à propos de découvertes de peintures et de dessins exécutés sous l'influence de l'art du Haut-Rhin ou de celui de l'Italie du Nord, lors de son voyage d'études. Daniel Burckhardt, *Albrecht Dürer, Aufenthalt in Basel, 1492-1494*, Munich et Leipzig, 1892, énumère les travaux du jeune artiste à Bâle. *Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Bezichungen zu Basel,* du même auteur *(Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen,* t. XIV, 1893) étudie le rôle de l'orfèvre George Schongauer et de son entourage, dans l'existence bâloise d'Albert Dürer. Julius Janitsch, *Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer,* Strasbourg, 1906, s'attache particulièrement à définir l'influence des goûts et de l'éclectisme de l'humaniste strasbourgeois Sébastien Brandt. Enfin, Daniel Burckhardt, *Dürer und der Meister der Bergmannschen Offizin (Jahrbuch der K. Preussischen kunstsammlungen,* t. XXVIII, 1907) est consacré à la collaboration de l'artiste et du graveur bâlois.

L'influence d'Albert Dürer mélangée à celles de Martin Schongauer et de ses prédécesseurs, de Mathias Grünewald et de l'art de l'Italie du Nord est étudiée : 1° pour l'Alsace et la Souabe, dans Gabriel von Terey, *Die Gemälde* et *Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien*, Strasbourg, 1894-1897, et Robert Stiassny, *Baldung-Studien (Kunstchronik,* t. VI, 1894-1895) et *Baldung Griens Zeichnungen (Zeitschrift für Bildende Kunft*, t. IX, 1897) ; 2° pour la Suisse, dans Berthold Haendcke, *Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert*. Aarau, 1893. Depuis ce livre, plusieurs notices ont augmenté la bibliographie du peintre Heinrich Bichler, de Berne, qui est peut-être le *Maître à l'œillet* : J. Zemp *(Schweizerischen Künster-Lexikon.* Frauenfeld, 1902) ; J. Stammler (*Berner Kunstdenkmäler,* t. III, liv. 2 et 3) et Hrmann Voss, *Der Johannesaltar des Meisters mit der Nelke (Monatshefte für Kunstwissenschaft*, t. I, 1908).

Pour les influences néerlando-rhénanes en Italie, voir Venturi, *ouvrage cité;* Corrado Ricci, *Italie du Nord.* Paris, 1911 (nombreuses bibliographies) et les volumes suivants des

Maîtres de l'art : *Raphaël,* par Louis GILLET ; *Michel-Ange,* par Romain ROLLAND ; *Ghirlandaio,* par Henri HAUVETTE, et *Botticelli,* par Charles DIEHL. Pour l'évolution de l'art espagnol sous ces mêmes influences, consulter S. SAMPERE Y MIQUEL, *Les Cuatrocentistas Catalanes,* Barcelone, 1906 ; E. BERTAUX, *les Primitifs espagnols (Revue de l'art ancien et moderne,* t. XX, XXII, XXIII, 1906-1908) et l'*Exposition rétrospective de Saragosse, 1908,* Saragosse et Paris, 1910 ; C. JUSTI, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens,* Berlin, 1908 et Hugo KEHRER, *Martin Schongauer in Spanien* (*Monatshefte für Kunstwissenschaft,* t. III, 1910). Pour l'analyse des pénétrations néerlando-rhénanes en France à la fin du quinzième siècle, les travaux de l'école d'Henri BOUCHOT sur les *Primitifs français* restent utilisables, toutefois on substituera la désignation *École franco-rhénane* à celle d'*École de l'Est* qu'ils emploient pour distinguer les œuvres franc-comtoises et lorraines dérivées de l'art du Haut-Rhin. La nomenclature des ateliers franco-rhénans de typographie se trouve dans Paul LACOMBE, *Livres d'heures imprimés au quinzième et au seizième siècle.* Paris, 1907. Enfin, Walter COHEN, *Studien zu Quinten Metsys,* Bonn, 1904, et Maurice GOSSART, *Jérôme Bosch,* Lille, 1907, étudient les origines du particularisme des écoles d'Anvers et de Bois-le-Duc au début du seizième siècle.

INDEX ALPHABÉTIQUE

ABRÉVIATIONS : a = *architecte.* — c = *calligraphe.* — g = *graveur.* — h = *horloger.* — méd. = *médailleur.* — mon. = *monnayeur.* — p. = *peintre.* — orf. = *orfèvre.* — s. = *sculpteur.* — t. = *typographe.* — v. = *verrier.*

Les renseignements iconographiques sont indiqués en italiques.

ABEL (collection), p. 207.
Abisaï, p. 74, 206.
Abraham, p. 74, 206.
Academia Todesca, p. 101.
ADALRIC, p. 20.
Adam, p. 179, 220; — *(les fils d')*, p. 56, 202.
Adoration de l'agneau mystique, p. 55, 60, 70, 124, 164, 179.
AGNÈS (sœur), p. 33.
AILLY (Pierre d'), p. 64.
Aix-la-Chapelle, p. 21.
Albâtres anglais, p. 64, 65.
ALBERT-LE-GRAND (frère), p. 34, 35.
Album de l'architecte Villart de Honnecourt, p. 51.
ALEXANDRE VI (le pape), p. 171.
ALGIERI (Jean), p. 50.
ALLARMET (Jean), p. 64, 76.
Allemagne du Nord, p. 147; — du Sud, p. 10; — (Hans d'). Voy. Hagueneau (Haincelin de).
Alpes, p. 11, 79.
Alphabets, p. 87, 91, 188; — *de la Mort*, p. 169.
Alsace. Voy. Table des matières; — (Thierry d'), 14.
Alspach (Bénédictins d'), p. 30; — (Clarisses d'), p. 30, 31.
AMERBACH (les), t., p. 151. — (Boniface), t., p. 171; — (Hans), t., p. 175, 176, 177.
Amérique, p. 11.
Amiens. Cathédrale, p. 186.
Amoureux. Voy. *Couple amoureux*.
Amsterdam, p. 146; — Cabinet des Estampes, p. 163; — Musée, p. 124.

ANCONE (Cyriaque d'), p. 182.
ANDLAU (famille d'), p. 30.
Anges et archanges, p. 33, 55, 89, 116, 118, 127, 132, 133, 139, 155, 156, 160, 179, 207, 211, 216, 218, 220, 221.
Angleterre, p. 65, 114, 145, 186.
Animaux, p. 27, 42, 67, 84, 89, 91, 128, 133, 134, 135, 136, 138, 148, 173, 184, 186, 208, 209, 211, 214, 218, 219, 220, 221.
Annecy (*Lac d'*), p. 80.
Antipater, p. 206.
Antonites (l'ordre des), 123, 124, 125, 126, 127, 165; — d'Isenheim, p. 123, 125, 126, 127, 165, 178; — de Saint-Antoine en Dauphiné, p. 123, 124, 125.
Anvers, p. 146; — Musée des Beaux-Arts, p. 69, 187.
Aoste. Église, p. 77.
APELLES de Colmar (Martin Schongauer), p. 141; — néerlandais. Voy. VAN EYCK (Hubert).
Apocalypse, p. 77, 176.
Apôtres, p. 88, 90, 139, 140, 163, 210, 218, 219; — (*Martyre des*), p. 39, 41, 202, 203.
Apprentis orfèvres, p. 136.
Arbre de Jessé, p. 29, 93, 161, 210, 220; — *de Saint-Dominique*. Voy. *Saints*; — *de Vie*, p. 133.
ARCES (Jean d'), p. 76.
Architectures, p. 42, 46, 51, 52, 57, 59, 60, 67, 73, 74, 81, 116, 150.
Architecture ogivale, p. 26, 34.
ARENBERG (collection du prince d'), p. 90, 208.
Armagnacs, p. 18.
Armoiries, p. 91, 102, 127, 136, 149, 181, 182, 211; — *de la Passion*, p. 91.
ARRAS (Mathieu d'), a., p. 26,
Ars memorandi, p. 134, 176; — *moriendi*, p. 90, 172.
Art, écoles ou ateliers. Allemagne du Sud, p. 66, 76, 82, 132, 146, 167, 171; alsatico-souabe, p. 154, 159, 214; anglo-néerlandais, p. 65; Anvers, p. 146, 186; Augsbourg, p. 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 164, 167, 170; Autriche, p. 142; Avignon, p. 39, 80, 125; Bâle, p. 71, 72, 137, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 169, 170, 175, 177, 178, 180, 203, 218, 219; Berne, p. 179, 219; Bohême. Voy. franco-bohémien et Prague; Bourgogne, p. 73, 76, 77, 203; Champagne, p. 77, 186; Colmar, p. 114, 115, 122, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 174, 177, 211, 212, 213, 214, 215, 216; Cologne, p. 38, 39, 40, 41, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 85, 103, 105, 110, 113, 134, 147, 162, 168, 176, 202, 203, 204, 205, 209; Espagne, p. 77, 186; Flandres, p. 146, 176, 187, 189; Florence, p. 184, 185; florentino-siennois, p. 46, 63, 64, 205; français, p. 38, 39, 65, 76, 77, 202; Franche-Comté, p. 77, 186; franco-bohémien, p. 202; franco-italien, p. 113, 206; franco-néerlandais, p. 40, 42, 50, 52, 53, 56, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 72, 73, 77, 82, 84, 113, 152, 202, 203, 204,

205; franco-rhénan, p. 221, 222; Franconie, p. 129, 150, 155, 157; Fribourg, p. 180, 181, 221; germano-italien, p. 152, 157; Giotto, p. 41, 135; international du Nord, p. 39; Italie, p. 132, 187; Italie (Haute), p. 41, 76, 77, 78, 79, 80, 138, 151, 154, 156, 158, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 176, 177, 179, 183, 184, 202, 221; Lorraine, p. 185, 186; lotharingien, p. 6, 38, 39, 44, 61, 65, 67, 168; Louvain, p. 85, 187; Lucerne, p. 181; néerlandais, p. 38, 41, 42, 61, 66, 73, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 90, 103, 105, 116, 118, 128, 131, 135, 137, 138, 167, 168, 169, 176, 179, 185, 189, 216; néerlando-colonais, p. 106, 115, 137; néerlando-rhénan, p. 76, 78, 83, 85, 131, 150, 154, 158, 162, 164, 169, 179, 185; Nördlingen, p. 154, 159, 160, 215; Nuremberg, p. 129, 130, 147, 153, 167; Ombrie, p. 184; Padoue, p. 174; Portugal, p. 186; Prague, p. 61, 65, 129, 202, 203; Rembrandt, p. 189, rhénano-colonais, p. 131; rhénano-italien, p. 178; Rhin, p. 83, 177; Rhin central, p. 159, 178, 188, 204; Rhin (Bas), p. 179; Savoie, p. 76, 77; siennois-avignonnais, p. 201; Souabe, p. 61, 67, 68, 69, 76, 104, 112, 113, 137, 154, 155, 157, 164, 177, 203, 204, 217, 218; Strasbourg, p. 86, 148, 149, 151, 152, 153, 156, 158, 170, 174, 176, 177, 178, 185, 186, 201; Ulm, p. 154, 160; Venise, p. 77, 82, 157; Westphalie, p. 41, 66; Zurich, p. 181.

Artois, p. 38.

Aschaffenbourg, p. 177.

Assuérus, p. 74, 206.

Augsbourg, p. 95, 96, 147, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 164, 171. — Cathédrale, p. 148, 214; — Musée des Beaux-Arts, p. 217.

Auguste, p. 89, 92.

Autriche, p. 13, 19, 47.

Avignon, p. 25, 39, 201.

Bachofen-Burckhardt (collection), p. 206.

Bade, p. 87; — (collection du grand-duc de), p. 73.

Baldini (Baccio), g., p. 184.

Baldung (Hans), dit Grien, p., p. 166, 177, 178, 179, 181.

Bâle, p. 11, 12, 18, 21, 22, 30, 52, 53, 54, 60, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 88, 92, 96, 99, 121, 151, 153, 157, 165, 166, 171, 173, 174, 176, 177, 181, 205, 207, 221; — Bibliothèque de l'Université, p. 31, 62, 171, 211, 219; — Chapelle « à la Croix des Misérables », p. 52, 53, 54, 55, 61, 205; — Chartreuse, p. 71, 72, 174, 206; — Concile, p. 15, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76; — Dominicains, p. 30, 62, 179; — Église Saint-Pierre, p. 151, 219. — Église Saint-Ulrich, p. 151, 219; — (Henri de), p. 30; — Musée des Beaux-Arts, p. 73,

78, 79, 80, 81, 84, 88, 90, 139, 160, 165, 167, 170, 174, 203, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 216, 219, 221, 222; — Musée historique, p. 71, 202, 206.
Bancs de gazon, p. 47, 89, 139, 160, 173, 178, 211, 214.
Bapteur (Jean), p., p. 77.
Bartolommeo (Fra), p., p. 184, 185.
Basiliques, p. 159, 160.
Bataille de Morat, p. 180.
Bavière (maison de), p. 45, 124; — (Albert de), p. 124; — (Guillaume IV de), p. 45, 47, 124; — (Isabeau de), p. 40, 45; — (Jacqueline de), p. 54; — (Robert de), p. 45.
Beau Martin (Schongauer), p. 6, 109, 143.
Beaumez (Jean de), p., p. 53.
Beauvais (Vincent de), p. 34, 134.
Behem (Laurent), p. 171.
Belfort, p. 48.
Belgique, p. 38.
Bellini (les), p., p. 156.
Benaja, p. 74, 206.
Benédictins (l'ordre des), p. 30, 123.
Benoit XI (le pape), p. 220.
Bergheim. Tempelhof, p. 128, 211.
Berlin. Cabinet des Estampes, p. 83, 90, 163, 172, 206, 208; — Musée de l'empereur Frédéric, p. 75, 80, 206, 208, 215.
Bernardus, p., p. 157.
Berne, p. 17, 29, 161, 179, 180; — Cathédrale, p. 179, 180, 206, 210, 211, 220; — Dominicains, p. 29, 161, 179, 180, 220; — Musée des Beaux-Arts, p. 180, 220; — Musée historique, p. 220.
Berry (Jean, duc de), p. 43, 46.
Besançon (Albéric de), p. 25; — (Thoébald de), p. 48.
Bible, p. 43, 46, 203.
Biblia pauperum, p. 32, 57.
Bichler (Heinrich), p., p. 29, 161, 180.
Bienne. Église, p. 211.
Binck (Jacques), g., p. 147.
Blaubeuren, p. 76.
Blockbuch, p. 172.
Bocholt (Franz von), g., p. 146, 147.
Bois-le-Duc, p. 188.
Boisserée (collection), p. 214.
Boswiller, p. 218.
Botticelli (Sandro), p., p. 143, 183, 184.
Bourg-en-Bresse. Église, p. 77.
Bourgogne, p. 11, 21, 53; — (Maison de), p. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 25, 40, 44, 45, 46, 54, 64, 67, 71, 74, 88, 125, 188, 203; — (Agnès de), p. 125; — (Catherine de), p. 15, 47, 48, 52, 54, 69, 73, 125, 126, 205; — (Charles le Téméraire, duc de), p. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 72; — (David de), p. 20; — (Jean sans Peur, duc de) p. 125; — (Marguerite de), p. 47; — (Marie, fille de Charles le Téméraire, duc de), p. 20; — (Marie, fille de Philippe le Hardi, duc de), p. 47; — (Philippe-le-Bon, duc de), p. 15, 20, 49, 54, 69, 70, 72, 75, 125, 205, 206; — (Philippe-le-Hardi, duc de), p. 15, 16, 21, 26, 43, 46, 48, 125, 205.

Bouts (Albert), p., p. 187.
— (Thiery), p., p. 85, 103, 105, 110, 112, 122, 152, 168, 187, 209.
Brabant, p. 11, 38.
Brandt (Sébastien), p. 100, 166, 174, 175, 176, 177.
Breitenbach (Bernhard de), p. 18.
Brême. Musée, p. 172.
Brenner (Le), p. 14.
Breslau. Musée, p. 75, 212.
Bretagne (Jean IV, duc de), p. 69; — (Jean V, duc de), p. 53.
Breughel (Pierre), p., p. 135.
Bréviaire Grimani, p. 117, 135.
Breytenstein (Hans), mon., 97.
Briot (Hugue), p. 126.
Brisach. Voy. Vieux-Brisach.
Brœderlam (Melchior), p., p. 38, 41, 42, 46, 52, 61, 203.
Brogny. Voy. Allarmet (Jean).
Bruges, p. 37, 54, 70. — Musée, p. 59, 168.
Bruxelles, p. 106, 107, 112. — Bibliothèque royale, p. 46, 203. — Carmélites, p. 117, 119. — Musée royal de peinture, p. 146, 168, 187, 208, 213.
Budapest. Musée, p. 180, 213, 220.
Bugatto (Zanetto), p., p. 104, 110, 112.
Bühl. Église, p. 152, 214.
Buisson de roses, p. 33, 47, 108, 109, 110, 116, 117, 118, 119, 130, 131, 148, 160, 178, 211, 212, 216.
Bulach (famille de), p. 30.
Buonarroti (Michel-Ange), p. s., p. 135, 184, 185, 188.
Burckhardt (Jean), p. 171, 182.
Burckhardt-Thurneysen (Collection), p. 211.
Burgkmair (les), p., p. 164; — (Hans), p. g., p. 96, 101, 102, 155, 156, 157, 158, 159, 172; — (Thomas), p., p. 155, 158,
Burgos, 63.
Burgundische hystorie, p. 16; — *Krieg*, p. 16.

Calligraphes, p. 10, 25.
Cambrai, 64.
Cambyse, p. 168.
Capler (famille des), p. 150.
Carlsruhe. Musée grand-ducal, p. 68, 126, 154, 159, 160, 204, 208, 215, 216, 217.
Carlsteyn, p. 26, 201.
Carmélites (l'ordre des), p. 117, 119.
Carpaccio (Vittore), p., p. 156.
Cartagène (Alfonse de), p. 63.
Cartes à jouer, p. 81, 82, 83, 91, 183, 185.
Castagno (André del), p. 183.
Catalogues de librairies de manuscrits au quinzième siècle, p. 44.
Cavaliers, p. 172.
Cesar, p. 206.
Chamberlin (collection W. B.), p. 208.
Chambéry, p. 69, 70, 78, 207.
Champagne, p. 11.
Champmol. Chartreuse, p. 40, 42, 52, 53, 205.
Charlemagne, p. 12.
Charles IV, empereur d'Allemagne, p. 26, 96; — V, roi de France, p. 45.
Charonton (Enguerrand), p., p. 80.
Chartreux (l'ordre des), p. 28, 123, 162.
Chevalier et dame, p. 92; — *et*

diable, p. 182; — *de la Tour*, p. 175.

Christ, p. 31, 35, 39, 40, 41, 56, 67, 75, 84, 85, 89, 91, 118, 126, 128, 129, 132, 140, 146, 180, 182, 187, 202, 203, 204, 205, 206, 210, 211, 212, 213, 215, 218, 220, 221, 222.

Christ (Passion du) : Armoiries, p. 91; — *de Bâle*, p. 151, 219; — *de Berlin*, p. 83, 84, 85, 86, 130; — *de Bühl*, p. 152, 214; — *de Cologne*, p. 40; — *de Darmstadt*, p. 86, 159; — *de Francfort*, p. 111, 159, 216; — *de Graf (Urs)*, p. 178; — *d'Holbein le Jeune*, p. 169; — — *d'Holbein le Vieux*, p. 159, 161; — *d'Isenmann (Gaspard)*, p. 85, 86, 120, 209; — *de Kaysersberg*, p. 149; — *du Maître A. G.*, p. 130; — *du Maître E. S. de 1466*, p. 90, 130; — *de Mayence*, p. 159, 218; — *de Niederhaslach*, p. 40; — *de Nuremberg*, p. 83, 129, 130; — *de Postroff*, p. 86; — *de Saragosse*, p. 186; — *de Saverne*, p. 86, 209; — *de Schongauer (Martin)*, p. 119, 122, 129, 130, 131, 133, 149, 150, 151, 155, 178, 180, 184, 186, 212; — *de Strasbourg*, p. 93, 149, 215; — *de Thann*, p. 56, 57, 205; — *de Turin*, p. 56, 57; — *d'Ulm*, p. 155; — *mystique*, p. 31, 132.

Christ (Scènes de la Passion du) : Ascension, p. 212; *Baiser de Judas*, p. 56, 186, 209, 212, 217; *Bon Larron*, p. 137; *Calvaire*, p. 41, 64, 84, 163, 205, 208, 214, 215, 216; *Cène*, p. 130, 209, 212, 216, 217; *Christ devant Caïphe*, p. 131; — *devant Pilate*, p. 131, 212, 217, 218; — *en croix*, p. 126, 131, 132, 152, 204, 212, 213, 214, 215, 216; — *présenté au peuple*, p. 131, 146, 215, 217, 218, 222; *Couronnement d'épines*, p. 131, 209, 212, 216; *Crucifixion*, p. 41, 80, 206, 208, 215; *Descente aux Limbes*, p. 121, 149, 212; — *de croix*, p. 121, 124, 208, 212, 213, 214, 216, 217; *Ensevelissement*, p. 209; *Entrée à Jérusalem*, p. 122, 130, 209, 212; *Flagellation*, p. 120, 129, 209, 212, 221; *Homme de douleurs*, p. 116, 216; *Jardin des Oliviers*, p. 56, 209, 212, 218: *Mise au tombeau*, p. 121, 126, 155, 209, 212, 215, 217, 218, 221; *Noli me tangere*, p. 143, 149, 184, 212; *Portement de croix*, p. 132, 150, 185, 186, 212, 218, 221; *Résurrection*, p. 209, 212, 215, 217, 221.

Churwalden. Église, p. 126.

Chypre (Anne de), p. 70, 78, 207.

Ciel, p. 222.

Cisterciens (l'ordre des), p. 26, 29.

Clarisses d'Alspach, p. 30, 31; — de Cologne, p. 40, 41; — d'Italie, p. 40; — de Sœflingen, p. 108, 109, 110, 142.

Clunisiens (l'ordre des), p. 26, 28.

Codex Manesse, p. 25.

Coene (Jacques), p., p. 43, 46, 49, 50, 52.

COLIN (Philippe), p. 25.
Colmar, p. 21, 30, 85, 96, 97, 99, 100, 104, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 117, 122, 128, 141, 145, 147, 148, 153, 156, 173, 181 ; — Bibliothèque municipale, p. 31; — Dominicains, p. 10, 27, 30, 41, 119, 122, 123, 129, 212; — Dominicaines des Unterlinden, p. 30-33, 36, 66, 139, 141, 208; — Église Saint-Martin, p. 109, 115, 119, 121, 209, 211, 215; — Eglise de l'Hôpital, p. 152, 214, 215; — Musée des Unterlinden, p. 41, 85, 120, 126, 128, 138, 165, 178, 205, 209, 212, 215, 216, 219.
Cologne, p. 11, 35, 38, 68, 88, 97, 106, 107, 113, 141, 161. — Clarisses, p. 40, 41 ; — (Hans de), a., p. 63 ; — (Hermann de). Voy. Wesel (Wynrich von). — Musée diocésain, p. 68. — Musée Wallraf-Richartz, p. 41, 69, 162, 203, 213, 216. 217.
Cologne ou Coloigne, près Calais, 88.
COLONNA (Othon), 63.
Coloris, p. 60, 61, 73, 74, 75, 78, 121, 127, 148, 153, 155, 158, 159, 162, 164, 178.
Conciles. Voy. Bâle et Constance.
Constance, p. 53, 54, 60, 68, 87, 163, 186, 207; — Cathédrale, p. 76, 202 ; — Concile, p. 53, 54, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 205, 207; — Église Saint-Étienne, p. 207; — (Hans de). Voy. WITZ (Hans).
Constantin (l'empereur), p. 209.
Constantinople, p. 124.
Corporations, p. 12, 18, 20, 62. Voy. Tribus.
CORT (Jean de la). Voy. HOFMANN (Hans).
Couple amoureux, p. 92, 163, 216.
Couronne margaritique, p. 111, 136.
CREWS (Collection Charles T D), p. 222.
CROCQ (Jean), s., p. 17.

Dagobert II, roi d'Austrasie, p. 42.
Dame au faucon, p. 172 ; — *bâloises*, p. 170.
Danses des morts, p. 169.
DARET (Jacques), p., p. 80.
Darmstadt. Musée grand-ducal, p. 30, 61, 86, 164, 203, 216, 218; — Palais grand-ducal, p. 169.
Dauphiné, p. 123.
David (le roi), p. 74, 78, 206.
DAVID (Gérard), p., p. 137, 138, 168, 169, 181, 183.
DAVIS (collection), p. 213.
Décapole, p. 13, 37. Voy. Villes impériales libres.
Décorateurs de boucliers, p. 23, 50.
Degrés des âges de la vie, p. 87.
Départ pour le marché, p. 135,
Description de tous les Pays-Bas, p. 111.
Diable, p. 134, 135, 182, 188, 210.
DIEHMANN (Ulrich), p., p. 155.
DIENAST (collection), p. 206, 216.
DIESBACH (famille des), p. 220.
Dieu (commandements de), p. 49, 55, 56, 58, 202, 205; — *créateur*, p. 55, 56; — *de Thérouanne*, p. 48; — *de ven-*

geance, p. 27; — *le Père*, p. 55, 56, 156, 164, 179, 213, 218, 220.
Dijon, p. 52, 53, 125, 205; — Musée, p. 38, 42.
Divine comédie, p. 184.
DOHNA-SCHLOHBITTEN (collection du prince), p. 221.
Dominicains (l'ordre des), 26, 36, 123, 162, 202; — de Bâle, p. 30, 62, 179; — de Berne, p. 29, 161, 179, 180; — de Colmar, p. 10, 27, 30, 41, 119, 122, 123, 129; — de France, p. 34; — de Francfort, p. 29, 64, 111, 161, 216; — de Guebwiller, p. 202; — de Paris, p. 34; — de Strasbourg, p. 27, 28, 29, 30, 33-36, 179; — de Venise, p. 184; — de Zurich, p. 34; — *(docteurs)*, p. 29, 202.
Dominicaines de l'Unterlinden de Colmar, p. 30-33, 36, 66, 139, 141; — de la Porte-des-Anges de Guebwiller, p. 214; — du Bas-Rhin et du Rhin central, p. 36.
Donateurs. Voy. *Portraits*.
Donaueschingen. Bibliothèque de la Cour, p. 25. — Galerie du prince de Furstenberg, p. 159, 208, 218, 220.
Dresde. Bibliothèque royale, p. 52. — Cabinet royal des estampes, p. 87, 89, 90, 92, 163. — Galerie royale de peinture, 59, 216.
DRIZEHM (Georges), p. 82.
Drôleries, p. 135, 188.
DUNNE (Hans), orf. p., 82.
DURAND (Jean), p. 43.
DÜRER (les), p. g. orf., p. 5, 7, 132; — (Albert) l'ancien, orf., p. 104, 155, 172; — (Albert), p. g., p. 87, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 147, 148, 150, 155, 156, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 217, 218, 219, 221.
DURNHEIMER (Wichand), p. 52.
Diptyque macabre, p. 174, 219.

EBERSBOURG (Hans d'), 13.
ECKART (frère), p. 35, 133.
Écorchement du juge Sisammès, p. 168.
Église, p. 75, 207.
EISENBERG (Nicolas), p., p. 107.
Éloge de la Folie, p. 169.
Emmerich, p. 45.
ENGEL-DOLLFUS (Collection F.), p. 210.
ENSINGER (les), a., p. 179.
Ensisheim, p. 21, 48.
Entrée de Procope et des Hussites à Bâle, p. 72.
Entremets, p. 70, 78.
EPFIG (sœur Adélaïde d'), p. 33.
Épidémies, p. 22, 27, 35, 119, 123, 124.
Épitaphes de peintres, p. 57, 58.
Epitome rerum Germanicarum, p. 98, 114, 145.
ERASME, p. 169.
ERWIN, a., p. 26, 39.
Escaut, p. 38.
ESCHBACHER (Frédéric) mon., p. 97.
ESCHENBACH (Wolfram d'), p. 25.
Escurial. Bibliothèque, p. 77.
Espagne, p. 11, 77, 114, 145.
ESTERHAZY (Collection du prince), p. 220.

Esther, p. 74, 206.
Évangélistes, p. 219, 220.
Ève, p. 60, 179, 220.
Ezéchiel, p. 220.
Exorcisme du possédé de Garasa, p. 134.

Fabriano (Gentile de), p., p. 63, 183.
Facius, p. 182.
Faesch (Collection Remy), p. 206, 221.
Fantastique, p. 84, 135, 136, 187.
Félix V (le pape). Voy. Savoie (Amédée VIII, duc de).
Ferrari (Gaudenzio), p., p. 167.
Ferrette, p. 48.
Feu Saint-Antoine, p. 123.
Filarète (Antonio), a., p. 182.
Flandres, p. 11, 14, 16, 20, 22, 23, 29, 37, 38, 45, 66, 106, 110, 112, 147, 157, 168, 186, 189; — (Marguerite de), p. 15.
Flaxland (famille des), p. 30.
Fleck (Conrad), p. 25.
Flémalle. Abbaye, p. 119.
Flore (La), p. 27, 33, 42, 47, 65, 66, 67, 68, 69, 89, 90, 91, 117, 118, 128, 133.
Flore et Blanchefleur, p. 25, 44.
Florence, p. 184-185 ; — Offices, p. 182, 184.
Florentius, t., p. 182.
Foires, p. 11, 97, 105, 107, 146.
Folie, p. 100, 169, 175.
Fondaco dei Tedeschi, p. 171.
Fontaine de Jouvence, p. 87.
France, p. 11, 23, 26, 38, 43, 45, 54, 67, 114, 132, 145, 186, 207.
Francfort, p. 11, 29, 65, 97, 98, 105, 107, 111, 163, 176. — Dominicains, p. 29, 64, 111, 161, 216; — (Hans de), 185; — Institut Stadel, p. 68, 119, 146, 174, 181, 203, 209. — Musée municipal, p. 29, 64, 65, 66, 111-112, 118, 139, 159, 203, 205, 216.
Franciscains (l'ordre des), p. 26, 30, 123, 202; — de Seitz, p. 107; — de Thann, 56.
Franconie, p. 170.
Freiberg (Henri de), p. 25.
Freitag (Andreas), t., p. 182.
Frères du Libre Esprit, 36.
Fribourg, Hôtel de Ville, p. 180; — Musée cantonal, 216.
Fribourg-en-Brisgau, p. 96; — Cathédrale, p. 34; — Musée, p. 163, 164, 216.
Fries (Hans), p., p. 181, 221.
Fries (Collection Maurice de), p. 101.
Froment (Nicolas), p., p. 80.
Fruits, p. 117, 118, 203.
Furter (Michel), t., p. 173.

Gand, p. 15, 37.
Gardner (Collection), p. 117, 212.
Gebwiller. Voy. Sattler.
Geleitstrasse (route de Flandre en Italie), p. 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 23, 28, 36, 47, 71, 100, 123, 145.
Gênes, p. 11.
Genèse, p. 55-56, 57, 205.
Genève, p. 64, 75, 76, 77, 78, 207; — Musée d'art et d'archéologie, p. 79, 206, 222. — Temple Saint-Gervais, p. 77, 78. — Temple Saint-Pierre, 76, 77.

GERINES (Jacques de), s., p. 124.
GERSON (Jean), p. 64.
GESSLER (Pierre), p., p. 155.
Gesta Romanorum, p. 44.
GEZLAR (Hans), p., p. 155.
GHIRLANDAIO (les), p., p. 185.
GIGER (Burkart), mon., p. 97.
GIOTTO. Voy. Art.
Giromagny, p. 97.
Gladiateurs, p. 185.
GLIERS (sire de), p. 24.
GLOCKENTON (Albert), g., p. 130, 147.
GLOUWCESTER (Humphroi, duc de), p. 54.
GOLDAST (famille des), p. 163, 217.
Gotha. Musée, p. 163, 216.
GRAF (Urs), p. g., p. 178, 179.
GREFF (Jérôme), t., p. 176.
GRÜNEWALD (Mathias), p., p. 7, 125, 127, 166, 176, 177, 178, 188, 221.
GRÜNINGER (Hans), t., p. 176, 177.
GUEBERSCHWIHR (sœur Catherine de), p. 23.
Guebwiller. Ancienne église des Dominicains, 202. — Dominicaines de la Porte-des-Anges, p. 214.
Gueldre, p. 38.
Guerino, le Meschino, p. 184.
Guerre de Troie, p. 25.
GUERCI (Guido), p. 127, 165.
GUICCIARDINI (Louis), p. 110.
Guillaume d'Orléans, p. 45.
GURTELER (Hans), orf., p. 97.
GUTENBERG (Hans), t., p. 81.
GUYENNE (Louis, duc de), p. 45.

HABSBOURG (Maison de), p. 13, 14, 15, 17, 19, 21, 48, 125; — (Frédéric III, empereur d'Allemagne), p. 19, 21, 87, 88; — (Léopold IV, archiduc d'Autriche), p. 15, 47; — (Maximilien Ier, empereur d'Allemagne), p. 19, 20; — (Rodolphe Ier, empereur d'Allemagne), p. 12, 14 30; — (Sigismond, archiduc d'Autriche), p. 16.
HAGENBACH (Pierre de), p. 16.
Haguenau, p. 24, 25, 39, 43, 44, 201; — (Haincelin de), p. 42-47, 49, 50, 52, 80, 203.
HANNSEN, s., p. 149, 178.
HARNESCHER (Fridolin), p. 96.
Hasel (*la*), p. 42.
HATTSTATT (famille des), p. 219.
Hausbuch. Voy. *Livre de raison.*
Hauterive. Couvent, p. 216.
Heggbach. Couvent, p. 216.
Heidelberg. Bibliothèque, p. 25.
HEINECKE (Collection), p. 109.
HENSELIN, c., p. 25.
HERBSTER (Hans), p., p. 152, 153, 154, 156, 157, 165, 166, 167, 169, 174, 180.
HERLE (Wilhelm de), p., p. 40, 134.
HERLIN (Frédéric), p., p. 104, 105, 116, 154, 158, 160, 186, 215.
Hernolsheim, p. 214.
Hérode, p. 49, 220.
Hérodiade, p. 42, 49.
HERTSNABEL (Hans), p., p. 39, 201.
HESSE (Martin), p., p. 163.
Heures de Turin, p. 49, 55, 56, 57; — *de Vostre (Simon),* p. 186; — *du duc de Berry*, p. 46, 49, 63, 203; — *n° 9473,* (Bibliothèque nationale. Paris), p. 77.
HININGUE (Frédéric de), p. 24.
HIRTZ (Hans), p., p. 71, 82, 98.
Histoire de l'Empereur Othon,

p. 168; — *des Rois Mages*, p. 44, 45; — *scolastique*, p. 28.
Hofmann (Hans), p., p. 80.
Hohen-Landenberg (Hugo von), p. 217.
Hohenberg (Anne de), p. 30.
Hohenstauffen (Maison de), p. 12, 13, 15, 24, 26; — (Frédéric Barberousse, empereur d'Allemagne), p. 24.
Holbein (les), p. g. p. 5, 7, 132, 148, 154, 157, 158; — (Ambroise), p. g., p. 158, 165, 166, 167; — (Hans) le vieux, p. 29. 125, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 217; — (Hans) le jeune, p. g. 99, 158, 165, 166, 168, 169, 170, 176, 177, 178, 179; — (Michel), p. 158; — (Sigismond), p. 29, 158, 161.
Hollande, p. 38, 45.
Homme à l'œillet, p. 124.
Hommes marchant de compagnie, p. 136, 173.
Honnecourt (Villart de), a., p. 51.
Hostie, p. 179.
Hugues Martin [Schongauer], p. 111.
Hurus (Paul), t., p. 186.
Husen (Frédéric de), p. 24.
Hussites, p. 72.
Hylin (Georges), p. 183.

Imhof (collection), p. 99.
Imprimeurs, p. 23, 34, 81, 82, 91, 100, 152, 157.
Innocent V (le pape), p. 220.
Innspruck, p. 13-14.
Invention de la Sainte Croix, 209.
Isaïe, p. 56, 220.
Isenheim. Antonites, p. 123, 125, 126, 127, 165, 178, 211.
Isenmann (Gaspard), p., p. 85, 86, 98, 103, 104, 105, 106, 109, 115, 120, 121, 122, 209.
Italie, p. 14, 22, 23, 29, 40, 63, 82, 100, 114, 132, 145, 157, 166, 167, 168, 171, 181, 182, 183; — Clarisses, p. 40.
Janslin (R.), p., p. 219.

Jardins d'amour, p. 66, 89, 90; — *du Paradis*, p. 47, 65, 66, 89, 90, 117, 118, 138, 203.
Jaroslaw, p. 13.
Jérémie, p. 220.
Jeux de Pâques, p. 57.
Jolis (Jean), p., p. 111.
Jugement de Cambyse, p. 168; — *dernier*, p. 68, 203, 208, 210, 214, 219.
Juifs, p. 28, 35.
Jungermann (Barbara), p. 219.
Junteler. Voy. Oning.

Kauffmann (collection Richard von), p. 221.
Kaysersberg. Église, p. 149; — (Geiler de), p. 21, 101.
Kempf (sœur Élisabeth), p. 33.
Kentzingen (sœur Marguerite de), p. 30-31.
Kessler (Nicolas), t., p. 175.
Kilian (P.), g., p. 101.
Knobloch (Hans), t., p. 178.
Knöringen. Église, p. 214.
Koffermans (Marcellin), p., p. 146, 187.
Kung (Erhard), s., p. 179.

Lacs, p. 79, 80.
La Motte-Saint-Didier (Jocelin de), p. 124.
Lamy (Peronet) p., p. 77.

Landeron. Hôtel de Ville, p. 221.
LANGRES (Philippe de), s., p. 77.
LANNA (collection), p. 208.
Lansquenets, p. 172.
LA ROCHE-BURCKHARDT (collection), p. 206.
LAUBER (Diebolt), c., p. 44, 45.
LAWLIN. Voy. RUSCH.
LAZZARONI (collection Baron), p. 222.
LE FÈVRE (Jean), p. 70.
Légende dorée, p. 28, 44, 133.
Leipzig, p. 11, 104, 107, 108; — Musée, p. 216.
LEMAIRE (Jean), p. 111, 112, 136.
LE MOITURIER (Antoine) s., p. 125.
LERCH. Voy. LEYDE (Apollonia et Nicolas de).
LEU (Hans), p., p. 181.
Lévite, p. 75, 206, 207.
LEVOLEUR (Colart), p., p. 54.
LEYDE (Apollonia de), p. 99, 100, 101; — (Nicolas de), s., p. 76, 86, 98, 99, 104-105, 150.
Librairies de manuscrits, p. 25, 44.
Liége, p. 38.
Liepvre, p., p. 97.
LILLE (Jean de), p., p. 77.
LIMBOURG (Pol de), et ses frères, p., p. 43, 45, 46, 49, 63.
Livre de chasse, p. 46, 203; — *de raison*, p. 163, 217.
Livrets de compagnons tailleurs de pierre. Voy. Steinmetzbüchlein.
LOCHNER (Stephan), p., p. 61, 62, 68, 69, 106, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 127, 131, 161, 183, 203, 204.
Loge d'architecture, p. 51.
Lombards, p. 20, 43, 71.
LOMBART (Lambert), p., p. 110, 111.
Londres, British Museum p. 44, 84, 87, 92, 172; — National Gallery, p. 51, 89.
Lorraine, p. 11, 65, 86, 185; — (RENÉ II, duc de), p. 16, 17, 185.
LOSLIN (Jean), p. 209, 210.
Lotharingie, p. 38, 52, 119, 123, 124, 133, 168, 187.
LOUIS XI, roi de France, p. 13, 125.
Lucerne p. 166, 181. — Collection d'antiquités, p. 216.
LUTHER, p. 172.
Lutte des Vertus et des Vices p. 39, 41, 202.
Luxembourg, p. 11, 21.
Lyon, p. 11.
LYVERSBERG (collection), p. 213.

Madrid. Musée du Prado, p. 102, 185.
Maestricht, p. 21.
MAITRES : de 1441. Voy. Maître de de la Passion de Nuremberg; — de 1445. Voy. Maître de Sierenz; — de 1446. Voy. Maître de la Passion de Berlin; — de 1461, p. v., p. 93, 210; — de 1462. Voy. Maître aux banderoles; — de 1466. Voy. Maître ES de 1466; — de 1480. Voy. Maître du cabinet d'Amsterdam; — A. G., g., p. 130; — B. g., p. 16; — DS, p. g., p. 181; — ES de 1466, g., p. 22, 83, 88, 93, 98, 104, 105, 106, 114, 116, 125, 130, 131, 132, 134, 136, 139, 140, 153, 159, 162, 163, 164, 169,

172, 175, 177, 179, 184, 187, 188, 206, 210, 211; — H. H. de 1508, p., p. 215; — H. L. s., p. 142; — L. F. p., p. 159; — M. F. g., p. 176; — W. g., p. 106; — à l'œillet, p., p. 29, 161, 180, 219, 220, 221; — aux banderoles, g., p. 84, 87, 88, 108, 139, 153, 163, 169, 183, 184, 188; — aux bourdons croisés. Voy. Wachtelin (Hans); — de Darmstadt vers 1440, p., p. 75; — de Flemalle, p., p. 79, 80, 83, 119, 129, 133, 152, 206; — de Francfort, p., p. 168; — de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, à la cathédrale de Strasbourg, s., p. 140; — de la Famille de la Vierge Marie, p., p. 161, 162, 213; — — d'Ortenberg, p., p. 61, 203; — de la Genèse de Thann, p. v., p. 55, 56, 57, 58, 205; — de la Légende de Sainte Barbe vers 1447, p., p. 75; — — de Sainte Madeleine de Strasbourg, p. v., p. 149, 186; — de la mort de Marie, p. g., p. 168; — de la Passion de Berlin en 1446, g., p. 83, 84, 85, 86, 130, 131; — — de Darmstadt vers 1450, p., p. 86; — — de Nuremberg en 1441, g., p. 83, 129, 130; — — de Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg, p., p. 149, 186, 214, 215; — — de Saint-Ulrich de Bâle. Voy. Maître de Muttenz; — de la Sibylle, g., p. 188; — de l'autel de la Porte des Anges de Guebwiller, p., p. 152, 214; — — de Saint Barthélemy, p., p. 104, 124, 161, 162, 164, 168, 213, 214; — — des Wolfskehlen, p., p. 218; — — du bourgmestre Peter Rot, p., p. 137, 162, 221; — de la Vie de Marie, p., p. 85; — de la Vie de saint Dominique de Darmstadt, p. 29, 218; — de l'Officine Bergmann, g., p. 100, 175; — de Muttenz, p. 151, 218, 219; — de Niederhaslach, p. v., p. 39, 42, 46, 49, 202; — de saint Jean-Baptiste, gr., p. 84; — de Sierenz, p., p. 71, 80, 84, 207; — de Sigmaringen, p., p. 157, 218; — des Cartes à jouer, g., p, 81. 82, 83, 84, 87, 128, 129, 131, 135, 138, 140, 147, 162, 183, 187; — des Couronnements de la Vierge Marie, p., p. 215; — des Dix commandements de Dieu de Thann, p. v., p. 55, 56, 58, 205; — des Jardins d'Amour g., p. 66, 83, 89; — — du Paradis, p., p. 65, 66, 67, 117, 118, 203; — d'Obernai, p., p. 209; — du Cabinet d'Amsterdam, g., p. 136, 139, 163, 169, 188; — du Calvaire, g., p. 84; — du Livre de raison (*Hausbuch*), p. g., p. 163, 164, 168, 216, 217; — du Martyre de sainte Catherine de Thann, p. v., p. 55, 205.

Malleus maleficarum, p. 29.

Malouel (Jean), p., p. 40, 45, 53, 61.

Manesse (Les), p. 25.

Manne (La), p. 209.

Mantegna (André), p., p. g. 174, 175.

Mantoue, p. 102, 182.
Marc-Antoine Raimond, g., p. 147.
Marines, p. 67, 79, 80, 204.
Martin V (le pape), 63.
Martino [Schongauer] d'Olando, p. 110.
Martyrs (les 10 000), p. 180, 212, 220, 221.
Mayence, p. 18; — Musée, p. 163, 179, 213, 217, 218.
Médailles, p. 184.
Méditations de saint Bonaventure, p. 40, 56.
Méditerranée, p. 11.
Meersbourg-en-Brisgau, p. 159, 217.
Mélancolie, p. 87.
Melchisédec, p. 74, 206.
Memling (Hans), p., p. 92, 136, 137, 138, 152, 162, 168, 169, 181, 183, 221.
Mentelin (Jean), t., p. 34.
Merian-Thurneysen, (collection), p. 211.
Messe (la), p. 202.
Metsys (Quinten), p., p. 168, 169, 187.
Metz, p. 21, 186; (François de), p. 76, 79, 206; — (Hans de), p. 64, 65, 205.
Meunier (le), p. 136.
Meyer (le bourgmestre), p. 169.
Meuse, p. 38.
Miélot (Jean), p. 28.
Milan (Maison de), p. 13, 19, 54, 110, 125; — (Galeas Sforza, duc de), p. 19, 179; — (Blanche-Marie de), p. 19, 110.
Minnesinger, p. 24, 25, 26, 34, 133, 135.
Modes bourguignonnes, p. 22, 82, 92; — italiennes, p. 22.
Moïse, p. 55, 58.
Monnayage, p. 96, 97, 98.
Montsalvat, p. 26.
Morolf, p. 45.
Mort, p. 169; — noire, p. 27, 35.
Moser (Lucas), p., p. 61, 62, 65, 66, 67, 68, 80, 117, 135, 204.
Mucke (Hans), mon., p. 97.
Mulhouse. Chapelle des Johannites (musée lapidaire), p. 151, 219. — Musée historique, p. 209, 210, 219.
Munich. Cabinet des Estampes, p. 83, 87, 89, 92. — Pinacothèque (Ancienne), p. 68, 101, 102, 122, 139, 165, 204, 211, 214.
Muttenz. Église, p. 218, 219.
Mystères, p. 57, 139.
Mysticisme, p. 7, 23, 24-36, 38, 118, 122, 123, 132, 138, 139, 141, 167, 187.

Nageli (Famille des), p. 220.
Nancy, p. 16, 17, 19, 186. — Collégiale Saint-Georges, p. 17.
Nantes. Cathédrale, p. 53, 64, 207.
Naples, p. 182; — Musée national, p. 73, 207.
Natures mortes, p. 67, 73, 74, 90.
Néerlande, p. 207.
Nef des fous, p. 100, 175.
Nicolas, p., p. 181.
Niederhaslach. Ancienne collégiale, p. 39, 202.
Nielleurs italiens, p. 140, 184.
Northbrook (collection de lord), p. 165.
Nottingham. Voy. Albâtres anglais.

Nuremberg, p. 101, 102, 157, 171, 177; — Église Saint-Laurent, p. 149; — Musée germanique, p. 41, 155, 207.
Nus, p. 60, 121.

Obernai, p. 21; — Église de l'hôpital, p. 209, 215; — (Goesli d'), p. 24.
Oberwesel. Église de la Vierge, p. 217.
Oberzell. Église Saint-Georges, p. 134.
ODERTZHEIM (Louis), p. 211.
ŒNHEIM, c., p. 25.
Œuvres de miséricorde, p. 39, 41, 202.
Oiseaux, p. 92, 116, 117.
Oldenbourg. Galerie grand-ducale, p. 217.
OLMUTZ (Wenceslas d'), g., p. 106, 147.
OLPE (Bergmann de), t., p. 100.
ONING (Hans Ulrich), dit JÜNTELER p. 71, 208.
ORANGE (collection du prince d'), p. 146.
Orbis pictus, p. 10.
Orfèvres, p. 23, 60, 81, 82, 91, 136.
Orient, p. 11, 17, 18, 22, 134.
Oriental avec sa femme, p. 173.
ORLIAC (Jean d'), p. 127, 165.
Ornements, p. 91, 136.
Ortenberg, p. 61, 203.
Oxford. Ashmolean museum, p. 83, 90.

Padoue. Bibliothèque du Grand Séminaire, p. 81.
PANVINUS (Onophrius), p. 78.
Pâque (la), p. 209
Paris, p. 15, 38, 43, 45; — Bibliothèque de l'Arsenal, p. 46, 203; — Bibliothèque Nationale, p. 46, 77, 203; — Cabinet des Estampes, p. 82, 92; — Dominicains, p. 34; — Musée du Louvre, p. 172, 184, 214.
Partie de cartes, p. 163; — *d'échecs*, p. 83-84.
Parsival, p. 25, 44, 45.
Passau, p. 182.
PATENIER (Joachim), p., p. 187.
Pavie, p. 166.
Paysages, p. 42, 46, 52, 66, 73, 74, 79, 80, 84, 90, 91, 92, 93, 128, 132, 133, 138, 149, 150.
Paysans et scènes rurales, p. 87, 99, 169, 187.
Pêche miraculeuse, p. 80, 92, 207.
Peinture à l'huile (Origine de la) p. 50, 52.
PELERIN (Jean), dit VIATOR, p. 111.
Pères de l'Église latine, p. 174, 208, 210, 220; — *des conciles*, p. 71.
Perspective, p. 51-52.
PÉRUGIN (Pietro VANUCCI, dit), p., p. 183; — allemand p., p. 183.
Pesth, p. 152, 166.
Petit Courrier, p. 173; — *Sauveur*, p. 140, 146.
PETITJEAN. Voy. Haguenau, (Hainselin de).
PFINZING (Melchior), p. 19.
Picardie, p. 15.
PICCOLOMINI (Æneas Sylvius), p. 75, 102.
PISANO (Antoine), p. et med., p. 183-184.
PLANCK (Stephanus), t., p. 182.
Plaquettes italiennes, p. 184.

PLEYDENWURFF (Hans), p., p. 157, 172.
PODIEBRAD (Georges de), p. 13.
POLLAIUOLO (Antoine), p., p. 185.
Portraits, p. 42, 71, 74, 78, 79, 93, 101, 102, 128, 151, 152, 155, 164, 165, 166, 170, 172, 174, 180, 182, 204, 206, 209, 210, 211, 212, 215, 217, 219, 220.
PORTUGAL (Isabelle de), p. 72, 206.
Postroff. Église, p. 86.
Prague, p. 26, 107.
PRAUN (collection Paul de), p. 101.
PREHN (collection), p. 203.
Prince du Monde, p. 35.
Printemps, p. 143.
Procope, p. 72.
Prophètes, p. 55, 56, 57, 58, 179, 220.
PROVINS (Guyot de), p. 25.
Puits des prophètes, p. 55.

RAGUSE (Jean de), p. 63.
RAPHAEL. Voy. SANTI.
RAPONDE (Jacques), p. 43.
Rappenmüntz. Voy. Monnayage.
RATDOLT (Erhard), t., p. 157.
RATHSAMHAUSEN (Famille des), p. 30.
Recueil d'Onophrius Panvinus, p. 78.
Réforme, p. 7, 83, 114, 115, 150.
Règle mystique des Unterlinden de Colmar, p. 31-33, 66, 139.
REIBEISEN (Famille des), p. 88, 91.
Relieurs, p. 23, 45.
REMBRANDT, p. g., p. 145, 146, 189.
Renaissance, p. 7, 132, 170, 171.
Renard, 187.
Résurrection d'un mort, p. 209.
REUWICH (Erhard), p., p. 18.
Rheinfelden. *Chapelle*, p. 210; — (sœur Gertrude de), p. 33.
RHENANUS (Beatus), p. 98, 141.
Rhin (le), p. 6, 9, 10, 14, 29, 36, 38, 67, 69, 82, 84, 100, 142, 155, 168, 189; — (Vallée du), p. 5, 6, 22, 33, 34, 45, 63, 65, 85, 88, 161, 167, 171; — (Bas), p. 36, 98, 161, 162, 168; — central, p. 36, 61, 65, 98, 158, 162, 164, 168, 188.
RIBEAUPIERRE (famille des), p. 15, 30, 43, 44; — (Brunon I de), p. 15, 16; — (Gaspard de), p. 15; — (Guillaume I de), p. 19; — (Guillaume II de), p. 19; — (Maximin Ier de), p. 15, 16, 21; — (Maximin II de), p. 16, 17, 18; — (Ulrich de), p. 25.
RIEMENSCHNEIDER (Tilmann), s., p. 150.
RIESSINGER (Sixtus), t. p. 182.
Ripaille. Château, p. 69, 174.
RIPELIN (frère Hugo), p. 34, 35.
RITZENBERG (collection A. von), p. 216.
Roi Artus et noble Iwen, p. 45.
Rois p. 213; — *de Juda*, p. 29.
Rome, p. 182.
Romont. Église, p. 77.
Rosenwiller. Église, p. 202.
Ross (Hans), orf., p. 82.
ROT (Peter), p. 137, 162, 221.
Rothenburg sur la Tauber, p. 155.
Rottweil, p. 58, 60, 70, 207.
Roue de fortune, p. 87.
Routes. Voy. Geleitstrasse.
Royaume lotharingien, p. 6, 14, 16, 18.
RUDOLF (Les), a, 26.

RUMOHR (Collection von), p. 215.
RUSCH (Nicolas), dit LAWLIN, p., p. 71, 72.

Saba (Reine de), p. 207.
Sabothaï, p. 74, 206.
Saint-Antoine (Ordre de), p. 124; — en Dauphiné. Antonites, p. 123, 124, 125.
Saint-Bernard (le), p. 11, 14.
Saint-Claude. Cathédrale, p. 77.
Saint-Goar. Église, p. 217.
Saint-Gothard (le), p. 11, 14.
Saint-Jean de Maurienne. Église, p. 77.
Saint-Martin d'Evosène. Chapelle, p. 222.
Saint-Omer, p. 14.
Saint-Vinage, p. 123,
Saints : Alexis, p. 213; *Ambroise*, p. 208, 213; *André*, p. 72, 210, 213, 219; *Antoine l'Ermite*, p. 83, 91, 124, 127, 133, 134, 135, 185, 188, 204, 205, 208, 211, 221, 222; *Aoust*, p. 213; *Augustin*, p. 208, 213, 219; *Barthélemy*, p. 104, 124, 214, 219; *Benoît*, p. 211; *Bernard*, p. 26, 29; *Bernardin de Sienne*, p. 83, 215; *Bonaventure*, p. 40, 56, 57; *Bruno*, p. 71; *Cedon*, p. 204; *Christophe*, p. 75, 84, 124, 142, 202, 206, 219, 220; *Conrad de Constance*, p. 152, 217; *Corneille*, p. 204; *Dionuchus*, p. 219; *divers*, p. 219, 221; *Dominique*, p. 29, 30, 161, 218, 220; *Éloi*, p. 180, 221; *Étienne*, p. 215; *Florent*, p. 39, 41, 42, 46, 202; *Gabriel*, p. 137, 139, 221; *Georges*, p. 59, 80, 84, 128, 140, 142, 173, 186, 205, 208, 211, 214; *Géréon*, p. 204; *Glado*, p. 159, 217; *Grégoire*, p. 208; *Guillaume d'Aquitaine*, p. 93, 150, 210; *Henri*, p. 219; *Hippolyte*, p. 213; *Hubert*, p. 204; *Hugues*, p. 26; *Imier de Porentruy*, p. 219; *Innocents*, p. 219; *Jacques le Majeur*, p. 135, 215; *Jacques le Mineur*, p. 214, 215; *Jean-Baptiste*, p. 39, 41, 42, 49, 56, 84, 128, 151, 164, 180, 202, 208, 210, 211, 212, 219, 220, 221; *Jean l'Évangéliste*, p. 91, 92, 132, 202, 204, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 221; *Jérôme*, p. 175, 208, 209, 213, 215, 221; *Joachim*, p. 42, 74, 160, 206; *Joseph*, p. 42, 80, 126, 217; *Laurent*, p. 165; *Lazare*, p, 204; *Martin*, p. 80, 142, 208, 215; *Martyrs (les 10 000)*, p. 180, 212, 220, 221; *Maximin*, p. 204; *Michel*, p. 59, 137, 218; *Nicolas*, p. 142; *Onuphre*, p. 159, 217; *Paul l'Ermite*, p. 127, 208; *Paul l'Évangéliste*, p. 163, 164, 212, 213, 216; *Pelage de Constance*, p. 217; *Philippe*, p. 208; *Pierre*, p. 56; 79, 150, 163, 164, 206, 208, 213, 215, 216, 220; *Porphyre*, p. 59; *Raphaël*, p. 221; *Sébastien*, p. 142, 165, 173, 204, 212, 217, 221; *Servatius*, p. 203; *Théodule de Sion*, p. 222; *Thiebaut*, p. 205; *Thomas l'Évangéliste*, p. 162, 208, 213; *Thomas d'Aquin*, p. 28, 34; *Valentin*, p. 142; *Vit*, p. 218; *Wolfgang*, p. 208; *Zacharie*, p. 220.

SAINTE-MORE (Benoît de), p. 25.
Sainte-Trinité, p. 208.
Saintes : Afre, p. 213; *Agathe,* p. 61; *Agnès,* p. 61, 93, 143, 203, 210, 213, 214, 221; *Anne,* p. 42, 74, 142, 159, 206, 213, 217, 219; *Apolline,* p. 215; *Barbe,* p. 61, 73, 75, 91, 165; 203, 210, 211, 212, 221; *Catherine d'Alexandrie,* p. 55, 59, 72, 73, 81, 89, 94, 165, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 217, 218, 219, 221; *Catherine de Sienne,* p. 202; *Cécile,* p. 213, 214; *Christine,* p. 214; *Colombe,* p. 213; *Dorothée,* p. 203, 204, 211, 218, 221; *Élisabeth,* p. 72, 165, 215; *Félicité,* p. 213; *Femmes,* p. 132, 137; *Geneviève,* p. 218; *Hélène,* p. 209, 213, 218; *Marguerite,* p. 61, 89, 208, 211, 212, 221; *Marie la Myrophore,* p. 218; *Marie-Magdeleine,* p. 67, 73, 81, 90, 204, 207, 208, 213, 215, 218, 219, 221; *Marthe,* p. 61, 204, 218; *Odile,* p. 20, 61; *Symphorose,* p. 213; *Ursule,* p. 61, 142, 204, 211, 212, 213, 218, 219; *Verène de Zurzach,* p. 204; *Véronique,* p. 140, 156; *Walburge,* p. 61.
Salem-en-Brisgau, p. 204, 208.
SALINS (Étienne de). Voy. Maître ES de 1466.
Salisbury, p. 64.
Salomon, p. 207.
Salomé, p. 220.
Samson, p. 92, 175, 176.
SANDRART p. 101, 183.
SANTI (Giovanni), p., p. 182; — (Raphaël), p., p. 137, 185.
SAPIDUS. Voy. WITZ (Hans).
SAPIENTIS. Voy. WITZ (Conrad).
Saragosse, p. 186.
SARASIN-BISCHOFF (Collection), p. 212.
Sardin. Chapelle du Collège, p. 181.
SARTO (André del), p., p. 184, 185.
Satires, p. 87, 91, 188.
SATTLER (Jérôme), dit GEBWILLER, p. 20.
Saverne. Église paroissiale, p. 21, 209; — Musée, p. 215.
Savoie, p. 47, 70, 74, 76; — (Maison de), p. 13, 15, 19, 54, 64, 77, 125; — (Amédée VIII, duc de), p. 15, 47, 69, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79; — (Louis, duc de), p. 70, 77, 78, 207.
SAXE (Ludolphe de), dit le Chartreux, p. 28, 57.
Schäferthal. Chapelle, p. 174, 209.
Schaffhouse. Antiquarium, p. 71, 208.
SCHAUFFELIN (Hans), p. g. p. 177.
SCHEDEL (Hartmann), p. 171.
SCHEURL, p. 172, 173.
SCHICKELÉ (Collection), p. 214.
SCHILLING (Diebold), p. 17.
Schleissheim. Musée, p. 101.
Schlestadt, p. 21, 53, 54, 59, 60, 71, 145, 157, 171; — Église Saint-Georges, p. 49, 58, 59, 72, 93, 202, 205, 206, 210; — (Hans de). Voy. TIEFFENTHAL (Hans).
SCHŒN (Erhard), p. g., p. 88.
SCHONGAUER (les), p. g. orf., p. 5, 88, 95, 96, 100, 102, 108, 154; — (Anne Staebler, épouse de Louis), p. 101; — (Apollonia

de Leyde, épouse de Georges), p. 99, 100, 101 ; — (Gaspard), le père, orf. 96, 97, 98, 101, 104, 105, 108, 156 ; — (Gaspard) le fils, orf., p. 99, 173 ; — (Georges), orf., p. 98, 99, 100, 101, 104, 108, 166, 173, 174 ; — — (Gertrude, épouse de Gaspard, père des), p. 97, 101 ; — (Louis), p. g., p. 101, 147, 148, 153, 154, 155, 156, 158, 173, 180, 184, 214 ; — (Martin), p., g. voy. Table des matières ; — (Paul), orf., p. 97, 98, 99, 101, 173.
Schott (Pierre), p. 171.
Schüchlin (Hans), p., p. 165.
Schwarz (Martin), p., p. 155.
Schweitzer (Collection Eugène), p. 213.
Sculpteurs sur bois, p. 23, 76, 77, 87, 91, 149, 178 ; — sur pierre, p. 55, 87.
Seckeler (Hans), mon., p. 97.
Seitz. Fransciscains, p. 107.
Seligenstadt, p. 61, 164, 216.
Sepp (Collection), p. 212.
Septimer (le), p. 11, 14.
Seymour-Trower (Collection), p. 222.
Sforza. Voy. Milan (Maison de).
Sibylles, p. 89, 92, 219.
Sienne. Galerie des Beaux-Arts, p. 102, 182.
Sierenz. Église, p. 207.
Sigmaringen. Musée Hohenzollern, p. 214, 217.
Silva vosagus, p. 10.
Simulacres de la Mort, p. 169.
Sluter (Claus), s., p. 55, 56, 58, 73, 75, 79.
Sœflingen. Clarisses, p. 108, 109, 110, 142.
Sœst (Conrad de), p. 40, 41.
Soleure. Musée municipal, p. 65, 203, 216.
Solly. (Collection), p. 216.
Somme théologique, p. 28, 34.
Sonnenburg. Château, p. 221.
Souabe, p. 17, 61, 62, 108, 170, 171 ; — (Maison de). Voy. Hohenstauffen.
Soulzmatt. Église, p. 150.
Spanocci (collection), p. 102.
Speculum humanae salvationis, p. 28, 32, 34, 57, 74, 81, 90, 119 ; — *majus*, p. 34.
Spetz (collection Georges), p. 174. 208.
Spire, p. 163. — Cathédrale, p. 217, 218.
Sprenger (frère), p. 29.
Staebler, p., p. 101.
Stalles sculptées, p. 76, 77, 186.
Stanier (Imbert), p., p. 43.
Statuta Sabaudie, p. 78.
Staufberg. Eglise, p. 211.
Stauffenberg (famille des), p. 126, 212, 219 ; — (Jean Erard Bock de), p. 126.
Steclin (Gilles), orf., p. 88 ; — (Hans), orf. p. 88.
Stege (Erwein von), mon., p. 88.
Steiger (collection), p. 220.
Stein (collection Ch.), p. 213.
Steinmetzbuchlein, p. 51, 52.
Stern. Voy. Maître E S de 1466.
Stœcklin (Ch.), p., p. 219.
Strasbourg, p. 11, 12, 13, 18, 21, 22, 25, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 43, 45, 60, 71, 80, 82, 86, 87, 93, 99, 100, 101, 105, 107, 108, 141, 145, 152, 156, 157, 171, 176, 185, 201 ; — Bibliothèque municipale (ancienne),

p. 50; — Bibliothèque de l'Université, p. 176; — Cathédrale, p. 22, 23, 26, 34, 48, 179, 202; — Dominicains, p. 27, 28, 30, 33-36, 179; — Eglise Saint-Guillaume, p. 93, 150, 202, 210; — Eglise Saint-Pierre-le-Vieux, p. 149, 150, 215; — Eglise Sainte-Madeleine (ancienne), p. 149, 186, 215; — Frauenhaus, p. 182; — (Godefroi de), p. 24, 25; — (Hans de), p., p. 80; — (Hans de), p. 20. — Hospices civils, p. 80; Musée archéologique, p. 215; — Musée des Beaux-Arts, p. 73, 81, 133, 181, 207, 214, 216; — (Thibault de), p. 44.
STRAUB (collection), p. 207.
STÜCKELBERGER (Ernst), p. 219; — (collection), 165, 167, 174.
Stuttgart. Collection municipale, p. 218; — Musée royal des Beaux-Arts, p. 218.
Suisse, p. 11, 17, 29, 62, 69, 80, 91, 126, 167, 179, 181, 206, 210, 211, 215.
Sujets érotiques, p. 87.
SUZO (frère Henri), p. 35.
Symboles des Evangélistes, p. 136.
Synagogue, p. 75, 78, 206.
SYRLIN (Georges), s., p. 76.

Table de Peutinger, p. 10.
TAMIÉ (abbé de), p. 76.
Tapissiers, p. 23.
Tarascon. Château, p. 125.
Tarentaise, p. 76.
TAULER (frère Jean), p. 35, 36, 133, 139.
Teuerdanck, p. 19.
Thann, p. 47, 48, 87. — Franciscains, p. 56. — Cathédrale Saint-Thiébaut, p. 48, 49, 54-58, 61, 73, 205, 210.
Thesoro de la Passion, p. 186.
Tiefenbronn. Eglise, p. 67, 204.
THIEFFENTHAL (Hans), p. 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 71, 72, 73, 75, 93, 94, 98, 120, 121, 179, 180, 205, 210, 211.
Titurel, p. 26.
Toison d'Or (Ordre de la), p. 15, 19.
Tournai, Musée, p. 187.
Trèves, p. 21.
Tribus corporatives d'artistes : d'Augsbourg, p. 155; de Bâle, dite « au Ciel », p. 23; de Bâle (orfèvres), p. 99; de Colmar, dite « au Sureau », p. 109; de Genève, dite « Saint Jean, Saint-Luc », p. 79; de Strasbourg, dite « à l'Echasse », p. 23, 50.
Tristan et Iseult, p. 25, 44.
Trouvères, p. 25.
Troyes, p. 11; (Chrestien de), p. 25; — (Pierre de), p. 28.
TSCHAMSER (frère Malachias), p. 47, 56.
TSCHEKKENBURLIN (frère Jeronymus), p. 174, 219.
Turckheim, p. 88.
TURHEIM (Ulrich de), p. 25.
Turin. Bibliothèque, p. 49, 124.
TÜSCH (Hans Erhardt), p. 16.

Ulm, p. 76, 95, 108, 154, 158. — Cathédrale, p. 155, 179, 218.
Universités, p. 63; — de Bâle, p. 31, 62, 211; — de Bo-

logne, p. 171; — de Fribourg-en-Brisgau, p. 171; — de Leipzig, p. 104, 107; — de Padoue, p. 171; — de Paris, p. 63, 64, 171; — de Prague, p. 107; — d'Upsal, p. 87.
Unterlinden. Voy. Dominicaines de Colmar.
Upsal. Bibliothèque de l'Université, p. 87.
Utrecht, p. 18, 20, 71.

VALÈRE Maxime, p. 28.
Valenciennes, p. 88.
VAN DER GOES (Hugo), p., p. 135, 185.
VAN DER WEYDEN (Rogier), p., p. 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 116, 117, 119, 120, 122, 126, 127, 131, 133, 135, 152, 155, 159, 161, 168, 169, 181, 187, 189, 210, 211, 213, 218.
VAN EYCK (les Prédécesseurs des), p., p. 43, 46, 49, 55, 61, 67, 205, 206; — (les), p., p. 47, 49, 54, 55, 67, 83, 103, 116, 124, 135, 168, 180, 189, 205; — (Hubert), p., p. 47, 49, 56, 57, 124, 152, 164; — (Jean), p., p. 54, 58, 59, 60, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 82, 94, 113, 118, 119, 124, 129, 152, 205, 206, 207.
VAN MANDER (Carel), p., p. 58.
VAN MECKEN (Israël) le vieux, g., p. 83; — (Israël) le jeune, g., p. 146, 147.
VAN OUWATER (Albert), p., p. 137, 168.
Venise, p. 11, 100, 171, 182, 183; — Dominicains, p. 184; — Fondaco dei Tedeschi, p. 171; — Musée civique, p. 217.
Verdun, p. 38.
VIATOR. Voy. PELERIN.
VIC (Henri de), h., p. 44.
VIDAL-FERRER Y SOLAR (collection), p. 186.
Vie des Saints, p. 45.
Vienne, p. 101; — Albertina, p. 83, 87, 92, 142, 155, 172, 213. — Bibliothèque impériale, p. 10; — Cathédrale, p. 87; — Musée impérial de peinture, p. 89, 102, 119, 122, 126, 139, 211, 212, 213; — Trésor impérial, p. 24.
Vierge Marie, p. 29, 30, 33, 39, 41, 42, 56, 59, 65, 85, 88, 91, 93, 119, 122, 127, 131, 132, 133, 137, 138, 140, 148, 160, 163, 173, 178, 181, 182, 184, 202, 203, 204, 205, 206, 210, 211, 213, 216, 217, 219, 220, 221; — *à la fleur de pois*, p. 41, 67, 68; — *à la fontaine*, p. 69; — *à la soupe au lait*, p. 181; — *à la violette*, p. 68, 69; — *assise dans une cour*, p. 160; — *assise dans un intérieur*, p. 206; — *au baldaquin*, p. 172; — *au banc de gazon*, p. 89, 139, 160, 173, 178, 211, 214; — *au buisson de roses*, p. 33, 108, 109, 110, 116, 117, 118, 119, 130, 131, 148, 160, 178, 211, 212, 216; — *au croissant de lune*, p. 173; — *aux fraises*, p. 203; — *au jardin*, p. 89; — *au jardin du Paradis*, p. 65, 66, 89, 118, 139, 203; *au livre*, p. 160, 211; —

aux rosiers, p. 69, 113, 117; — *couronnée par les anges,* p. 116, 118, 160; — *de Miséricorde,* p. 78, 93; — *du bourgmestre Meyer,* p. 169; — *en majesté,* p. 12; — *en prières et écrasant le serpent,* p. 81; — *tenant un lis,* p. 75; — *tenant un perroquet,* p. 116.

Vierge Marie (Scènes de la vie de la) : Adoration des bergers, p. 215; — *des mages,* p. 74, 79, 133, 155, 179, 203, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 222; *Annonciation,* p. 127, 138, 155, 179, 180, 207, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 220; — *mystique*, p. 122, 138, 212; *Circoncision*, p. 216; *Couronnement*, p. 80, 142, 154, 156, 159, 212, 214, 215, 218, 221; *Famille,* p. 61, 73, 122, 139, 173, 182, 203, 207, 211, 212, 213, 214; *Fuite en Égypte,* p. 42, 133; *Mariage,* p. 42; *Mère de Dieu,* p. 119; *Mort,* p. 133, 155, 186, 209, 214, 216, 217, 218; *Naissance,* p. 160; *Nativité,* p. 89, 126. 133, 155, 185, 203, 211, 212. 214, 216, 218; *Pentecôte,* p. 212; *Pieta,* p. 72, 126, 212, 221, 222; *Présentation au temple,* p. 209; *Purification,* p. 212; *Visitation,* p. 208, 209, 212, 215.

Vierges (les 10 000), p. 142, 219.

Vierges sages et folles, p. 35, 140, 143, 170, 179.

Vieux-Brisach, p. 96, 100, 141, 148, 153, 172. — Cathédrale, p. 142.

Vieux-Thann. Église, p. 93, 210, 211.

Villeroy (collection de), p. 174.

Villes impériales libres, p. 12, 14, 18, 19, 20, 37, 188.

Vischer von der Mühl (collection), p. 207.

Vischer-Bilfingen (collection), p. 206.

Vischer-Heusler (collection), p. 137, 221.

Vischer-Passavant (collection), p. 206.

Vita sororum de Sub Tilia, p. 31, 33.

Viterbe (Godefroi de), p. 24.

Vitry (Pierre de), s., p., 77.

Vœu du faisan, p. 80.

Voragine (Jacques de), p. 28, 44, 133.

Vosges (Les), p. 10, 13, 149.

Vostre (Simon), t., p. 186.

Vullenho (Heinrich von), p., p. 71.

Wachtelin (Hans), p. g., p. 177, 178.

Wagner (Guy), s., p. 149, 150.

Waldburg-Wolfegg (collection du prince de), p. 163, 217.

Weilderstadt, p. 67.

Wesel (Wynrich von), p., p. 40, 45, 53, 65, 67, 68.

Westphalie, p. 147.

Wilczeck (collection du comte), p. 207.

Wimpheling (Jacques), p. 114, 128, 147, 172, 181.

Wise (Claus), p. 25.

Wissembourg. Église, p. 215; — Jean de), h., p. 44.

Witerswiller. Église, p. 133.

WITZ (les), p. orf., p. 54, 67, 68, 70, 78, 130; — Conrad, p. orf., p. 54, 58, 60, 62, 72, 78, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 103, 113, 129, 137, 149, 164, 174, 175, 206, 207, 210, 211; — (Hans), dit Sapidus, p. 57; — (Hans), p. orf., p. 53, 54, 58, 60, 62, 64, 68, 72, 73, 81, 205, 206, 207.

WITZINGER. Voy. WITZ.

WOGELWEIDE (Walter de la), p. 139.

WOLF (Thomas), p. 171.

WOLFSKEHLEN (famille des), p. 218.

WOLGEMUT (Michel), p. g., p. 104, 106, 157, 172, 183.

WOOD (collection Edward), p. 213.

Worb. Château, p. 220.

WURMSER (Nicolas), p., p. 201.

Wurzbourg, p. 185; — (Conrad de) p. 25, 26, 34.

Ypres, p. 37.

ZEITBLOM (Bartholomé), p., p. 154, 158, 160, 183, 218.

Zurich p. 25, 34. — Dominicains, p. 34; — Musée national suisse, p. 180, 215, 221.

---

*

TABLE DES GRAVURES

		Pages
I.	*Hans Burgkmair.* Martin Schongauer (Munich. Ancienne pinacothèque)	9
II.	*Atelier de Hainselin de Haguenau.* Scènes du *Livre de chasses de Gaston Phébus* (Paris. Bibliothèque nationale)	17
III.	*Le Maître de la Genèse de Thann.* Vitrail de la Passion (Thann. Église Saint-Thiébaut)	21
IV.	*Atelier de Hans Tieffenthal.* Vitrail de la Légende de sainte Catherine (Schlestadt. Église Saint-Georges)	25
V.	*Lucas Moser.* L'Autel de sainte Madeleine (Tiefenbronn. Église)	33
VI.	*Stephan Lochner.* Le Jugement dernier. Fragment de l'autel de l'église Saint-Laurent, Cologne (Cologne. Musée Wallraf-Richartz)	41
VII.	*Conrad Witz.* Le roi David recevant les trois guerriers Abisaï, Sabothaï et Benaja. Fragment de l'autel de Bâle (Bâle. Musée des Beaux-Arts)	49
VIII.	*Conrad Witz.* La Pêche miraculeuse. Fragment de l'autel de Genève (Genève. Musée d'art et d'archéologie)	57
IX.	*Le Maître des Cartes à jouer.* La Vierge écrasant le serpent, gravure (Padoue. Bibliothèque du Grand Séminaire)	65
X.	*Le Maître des Cartes à jouer.* Saint Georges tuant le dragon, gravure (Vienne. Cabinet des Estampes)	73
XI.	*Hans de Metz.* Le Calvaire (Francfort. Musée municipal)	81
XII.	*Gaspard Isenmann.* L'Entrée à Jérusalem. Fragment du maître-autel de l'église Saint-Martin de Colmar (Colmar. Musée des Unterlinden)	89

XIII. *Atelier du Maître ES de 1466.* Vitraux de la Légende de sainte Catherine et des Apôtres. Fragments (Strasbourg. Église Saint-Guillaume) 97
XIV. *Le Maître ES de 1466.* Saint Jean l'Apocalypse dans l'île de Pathmos, gravure 105
XV. *Le Maître ES de 1466.* La Réunion galante, gravure 113
XVI. *Martin Schongauer.* La Vierge au buisson de roses (Colmar. Église Saint-Martin) 121
XVII. *Martin Schongauer.* L'Annonciation. Fragment de l'autel d'Isenheim (Colmar. Musée des Unterlinden) 129
XVIII. *Atelier de Martin Schongauer.* La Flagellation. Fragment de l'autel des Dominicains de Colmar (Colmar. Musée des Unterlinden) 137
XIX. *Martin Schongauer.* Le Portement de croix, gravure 145
XX. — La Crucifixion, gravure........... 153
XXI. — *Noli me tangere*, gravure 161
XXII. — La Tentation de saint Antoine, gravure 169
XXIII. *Le Maître de l'autel de saint Barthélemy.* L'Incrédulité de saint Thomas. Fragment de l'autel de saint Thomas, à la Chartreuse de Cologne (Cologne. Musée Wallraf-Richartz) 177
XXIV. *Le Maître à l'œillet.* La Prédication de saint Jean-Baptiste. Fragment de l'autel de saint Jean-Baptiste (Berne. Musée des Beaux-Arts) 189

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Avant-propos 1

Chapitre premier. — *L'Alsace au moyen âge :* I. Caractère du pays vogéso-rhénan. — II. Influence de la maison de Bourgogne. — III. Les Habsbourg. — Mœurs et esprit de l'Alsace au quinzième siècle. — V. Le mysticisme rhénan 9

Chapitre II. — *Les prédécesseurs de Martin Schongauer :* I. Début de l'influence artistique franco-néerlandaise en Alsace et dans le Haut-Rhin. — II. Influence des Van Eyck et de l'art bourguignon. — III. Hans Tieffenthal, Conrad Witz et les artistes des conciles de Constance et de Bâle. — IV. Influence de Thiery Bouts et de Rogier Van der Weyden : Gaspard Isenmann et les graveurs sur cuivre du Haut-Rhin 137

Chapitre III. — *Martin Schongauer :* I. Origine et travaux de la famille Schongauer. — II. Débuts de Martin Schongauer. — III. Définition de son œuvre. — IV. Première période : *La Vierge au buisson de roses* et *la Passion des Dominicainz de Colmar.* — V. Seconde période : Les Autels des Antonites d'Isenheim et du Tempelhof de Bergheim. Les gravures sur cuivre : *les Passions, la Tentation de saint Antoine.* — VI. Martin Schongauer et Hans Memling. Influence de l'art de la Haute-Italie. Les dernières œuvres peintes et gravées par Martin Schongauer. — VII. Martin Schongauer à Vieux-Brisach. Sa mort 195

Chapitre IV. — *L'influence de Martin Schongauer et de l'art du Haut-Rhin :* I. Imitations et copies de Martin Schongauer. L'atelier de Colmar sous Louis Schongauer. — II. Les écoles de Strasbourg et de Bâle au moment de la transition entre

l'influence néerlandaise et l'influence italienne. Hans Herbster. — III. Influence de l'école d'Augsbourg à Colmar et à Bâle, dans les ateliers de Louis Schongauer et de Hans Herbster. Hans Burgkmair à Colmar et à Strasbourg. Les Holbein : Hans et Sigismond Holbein les vieux dans le Haut-Rhin et le Rhin central. Leurs travaux comparés à ceux du *Maître de l'autel de saint Barthélemy* et du *Maître du « Hausbuch »*. Hans et Ambroise Holbein les jeunes, élèves de Hans Herbster. L'école de Bâle sous Hans Holbein le jeune. — IV. Albert Dürer en Alsace, ses travaux, ses relations, ses voyages, son influence. Hans Baldung Grien et l'école de Strasbourg. Mathias Grünewald. Les écoles suisses : Urs Graf, Heinrich Bichler ou le *Maître à l'œillet*. Hans Fries. — V. Influence de l'art du Haut-Rhin en Italie, en Espagne, en France et dans les Flandres. .

Essai de catalogue chronologique des principaux artistes originaires du Haut-Rhin et des œuvres types de l'art de cette région au quinzième siècle : peintures, miniatures, dessins et vitraux. 201

Bibliographie 171

Index alphabétique et iconographique 223

Table des gravures 247

Table des matières 249

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C^IE

Rue Garancière, 8

[illegible]

Date Due

FORM 109

YORK UNIVERSITY LIBRARIES
BOOK CARD
YOU ARE RESPONSIBLE
FOR THE LOSS OF THIS CARD
014140
COPY NO.
014140